الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرالروميات لأبي فراس الحمداني

ـ دراسة أسلوبية ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم ونقده

من إعداد الطالبة : عايدة سعدي

تحت إشراف الدكتور: نوار بوحلاسة

السنة الجامعية 1429-1430هــ / 2008-2009م

مقدمة

مقدمة:

إن البحث في بعض الزوايا أو المحطات عند بعض المبدعين يغدو أمرا شائقا ذلك أنه يحتاج إلى الوقوف عند الكثير من الإشكالات التي قد تعلق بالشاعر في لحظة من لحظات حياته.

و قد إختلفت و تعددت المناهج التي إعتمدها الباحثون في دراساتهم للنصوص الإبداعية ،فالبعض منهم إهتم بنفسية الأديب ،و سيرته الحياتية ،و علاقته ببيئته و محاولة إستجلاء مختلف المؤثرات :الإجتماعية،و الثقافية،و الحضارية المتواجدة في العمل الشعري ،إلا أن البعض الآخر آثر البحث في النص في حد ذاته بغض النظر عن مثل تلك السياقات الخارجية المشكّلة له ،لأن ذلك في رأيهم الكفيل بإبراز بعض خبايا الذّات المبدعة ؛من مثل المنهج البنيوي الذي تعامل مع النصوص إنطلاقا من مقولة العلاقة ،و بأن العنصر اللغوي لا معنى لا معنى له إلا بعقده العلاقات المكوّنة له،إلا أن التعامل مع هذا النص الأدبي أفضى بهذا المنهج (البنيوي) إلى تغييب الخصوصية الفنية للنص الإبداعي في فرادته و تميزه في خضم إنشغاله بالكليات ،فهو منهج داخلي تقارب النصوص الأدبية في آنيتها و حثيتها،ذاهبة إلى إعتبار أن النص بنية لغوية متعالقة و كيانا مستقل عن غيره.

و نجم عن هذا الشطط الذي إتسمت به الدراسة البنيوية للنصوص و إغفالها للمعنى و لنفسية الأديب و كل تفرد إلى قيام مناهج حداثية أرادت أن تعيد الإعتبار لكل ذلك و من بينها "الأسلوبية" أو"علم الأسلوب" و يتمثل في دراسة أسلوب الأعمال الأدبية دراسة علمية ،فأخذت بعين الإعتبار النص الأدبي من حيث هو بنية لغوية لها خصوصياتها التعبيرية ،فتكون بذلك قد تجاوزت المناهج التقليدية في طرق النص الأدبي ، كما أعادت الإعتبار لشخص المبدع باعتبارها (الأسلوبية)بحث في طريقة فريدة و متميزة خاصة بكاتب معين .

وتعد دراسة روميات أبي فراس الحمداني من بين إحدى القراءات التي سعت إلى إستجلاء القيم اللغوية و الجمالية لتلك القصائد .

أما اختيارنا لشعر الروميات أو الأسريات لأبي نواس كموضوع للدراسة فعائد إلى أسباب عدّة:

1ـــ أن أبا فراس شاعر متميز عن شعراء عصره ،فكان بحق شاعر الطبع و الوجدانيات و الإمساس و العاطفة المرهفة الصادقة ،فنجده بمنأى عن أهم سمات الشعر في عصره المتمثلة في المدح و الهجاء.

2ـــ لأن هذا الشاعر لم يقدر حق قدره إلى الآن و لم تكتشف فيه بعد تلك الروح الروح الفروسية ذات الضّليل الرومنسي الحزين المنبعث من روميات آسرة قل ما نجد لها مثيلا في شعرنا العربي القديم .

و قد أنبرت معظم جهود الدارسين في عصر الشاعر ليخصّوا الشاعر المتنبّي بالعناية المركّزة ، في حين أغفلوا شأن معاصريه و من بينهم أبو فراس .

3ـ لم يكن لهذا الشاعر الحظّ الكثير في الدراسات الأدبية الحديثة و هو الشيءالذي دفعني إلى تتبّع مساره الفنّي .

4ـ و أما إنتقائي للمنهج الأسلوبي بالذات في الدراسة ،فذلك يعود إلى أن هذا المنهج يبين بدقة خصائص الخطاب الإبداعي لا سيما في دراستنا هذه،و حتى أبيّن بأن النّص قابل للقراءة إنطلاقا من خصائصه التركيبية ، و إبراز ما فيه من جماليات تتعلق بالتركيب و الدلالة و الصوت ،كل ذلك رغبة مني في مد جسور التواصل بين التراث و الحداثة .

و الحقيقة أن هناك دراسات تناولت شعرأبي فراس من عدة جوانب كبنية المدح أو الفخر فيه .و مهما يكن الأمر فقد حظي بعدّة دراسات سعت لإستجلاء جوانب عامة من حياته و كذا شعره نذكر منها :

ـ شاعر بني حمدان للدكتور "أحمد أحمد بدوي"

ـ أبو فراس الحمداني للدكتور" أحمد أبو حاقة "

أبو فراس الحمداني : الموقف و التشكيل الجمالي للدكتور"النعمان القاضي"

ـ لزهر مساعدية: ثنائية الإنتماء و الإغتراب عند أبي فراس الحمداني ،رسالة ماجستير،المركز الجامعي ،خنشلة،2006/2005.

غير أن الأبحاث اللغوية المتعلقة بهذا الموضوع فنجدها نادرة من أبرزها :

"بناء الجملة الخبرية في شعر أبي فراس"ـ دراسة توليدية تحويلية للشريف ميهوبي و"خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية و تركيبية للدكتور محمد كراكبي .

غير أن الملاحظ أن تلك الدراسات ـ و إن شملت جوانب لغوية هامة من شعر الروميات بدراسة مستقلة بوصفها آخر مرحلة وأحرجها في حياة الشاعر ، فيما عثرنا فيها من شعر الروميات سوى أبيات متناثرة هنا و هناك بين صفحات الكتاب .

و قد إعتمدت دراستنا على بعض المراجع الخاصة بدراسة شعر أبي فراس الحمداني دراسة لغوية ـ على قلتها ـ أهمها دراسة "محمد كراكبي" في كتابه"خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني " دراسة صوتية و تركيبية و الذي ميّزه تطرقه إلى مختلف الظواهر اللغوية الموجودة في شعره بداية أصغر وحدة فيه (الصوت)إلى أكبر وحدة(الجملة) بدلالاتهما المتنوعة التي إرتبطت بالسياق ،و أهم ما ميّز دراسته و جعلها تسهل إستيعاب طرق إستخدامات الشاعر لمختلف تعبيراته هو إعتماده على تقييم تلك التعبيرات البارزة إلى صور و أنماط ،لذلك حاولنا أن نطبّق هذه الطريقة في تصنيف

تعابيره البارزة إلى أشكال و صور لأن ذلك ــ في نظرنا ــ يساعد القاريء على إستجلاء أبرز الخصائص التعبيرية في روميات الشاعر من أقصر طريق.

و لا بد من التنويه هنا بقيمة الكتب البلاغية و النحوية التي أفادتنا بها المراجع العربية القديمة منها و الحديثة في هذا البحث ، و التي تنبيء عن مدى مساهمة العرب القدامى في مجال البحوثات اللغوية ، و كذا إلى جانب جهود المحدثين ، و ذلك أملا منا في صقل أفكار البحث و تطبيقاته.

و قد تنوعت العراقيل في طريق بحثي هذا ،لعلّ أولّها نقص المراجع في هذا البحث المخصص للروميات ، فنحن لم نعثر عن دراسة مستقلة لها ،اللهم إلا ما تناثر في ثنايا بعض الكتب التي درست ديوان الشاعر ككل، و ذلك لم يكن كافيا في نظرنا، أمّا ما لغنا من توفر مرجع أو مرجعين (رسائل جامعية) فقد حاولنا بكافة الوسائل العثور عليها و الإستضاءة بها لكن يبدو أنها فقدت أما الصعوبة الثانية التي واجهت البحث ،فتمثلت في غزارة المادة الشعرية و التي جاوزت الأربعين، الأمر الذي شكل صعوبة وإرهاق كبيرين في العملية الإحصائية لمختلف مظاهرها الأسلوبية من أصغر جزء فيه أكبر جزء خاصة في المطوّلات من القصائد ، هذا علاوة على تغييب بعض المقاييس اللغوية كعلم الأصوات من المرحلة الجامعية السابقة بحكم التخصص ،و إتجاهي في ذلك إلى الأدب العربي ، فلم تكن لي قرصة للإحاطة بذلك بصفة معمقة ، و الحقيقة أن هذا البحث بهذا المنهج جعلني أتعمق إلى حدّ ما في ما غاب عنّي و فيما هو مشكل قبل هذا ، فكان فرصة لإستدراك ما فاتني في هذاالمجال

اعتمدت في دراستي هذه على مناهج اقتضتها طبيعة الموضوع ، كالمنهج التاريخي:

الذي اعتمدته في الكشف عن الملابسات التي أحاطت بالشاعر في عصره و ساهمت في صقل مواهبه و تكوين شخصيته ، إلى جانب التنظير لبعض القضايا مثل الحديث عن"الأسلوبية" ،و مفهومها عند العرب و الغرب ، و تجذّر الأسلوب في التراث ثم في التطرق لإتجاهاتها و أهم روادها .

كما اعتمدت المنهج الأسلوبي ، الوصفي و التحليلي الذي يعتمد أساسا على مستويات لغوية معيّنة (صوتية،تركيبية،نحوية،و دلالية) .

ثم الإحصائي في تحديد الظاهرة الأسلوبية و مختلف أنماطها و تحديد نسبة تواترها في روميات الشاعر ، الأمر الذي مكّن من ملاحظة الفوارق و الموازنة فيما بينها .

و في إيرادي لبعض النماذج التحليلية لم أكن أكتف بإيراد البيت الواحد مستقلا ، بل كنت أورد ما يسبقه أو ما يلحقه وفق ما يوضح المعنى و يكشف الغرض.

و نظرا لإعتماد البحث على التطبيق أكثر من التنظير ، فإني لم أجد من مناص من التطرق إلى بعض الإشارات النظرية لأنها في نظري ضرورية و كان ذلك في بداية كل باب أو فصل أو حتى مبحث من مباحثه.

و قد بنينا رسالتنا هذه على مقدمة و مدخل ،و أربعة أبواب و خاتمة أما المقدمة: فأشرنا فيها إلى تعدد المناهج في قراءة النص الشعري، و إلى أن الأسلوبية منهج أعاد الإعتبار لما أغفلته البنيوية للمعنى و نفس المبدع ، ثم إلى ذكر أسباب إختيار الموضوع و منهجه و إلى صعوبات البحث ، ثم التنويه بالمصادر و المراجع ، و في :المدخل: تحدثت عن عصر الشاعر و ملابساته الفكرية و السياسية و الثقافية و الإجتماعية التي ساهمت في تشكيل شخصيته و تكوينه، ثم تأتي الأبواب و هي كما يلي :

الباب الأول : الأسلوبية.

و قسمته إلى ثلاثة فصول،الأول فصرته على مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم ، و الثاني :تناول مفهوم الأسلوب بين الغرب و العرب المحدثين و الثالث، للحديث عن مفهوم الأسلوبية و إتجاهاتها ، و الإتجاه الإحصائي .

الباب الثاني : المستوى الصوتي و الإيقاعي .

صدّرته بمدخل عن علم الأصوات عند الغرب و تجدّرهذه النظرة عند القدامى العرب ، و عن أهمية هذا المستوى في الدراسة الأدبية و ربطه بسياقاته.

و احتوى هذا الباب ثلاث فصول :

ـــ الأول: تضمن الأصوات المفردة و شمل مبحثين: الأول منهما خاص بالصوامت ، و الثاني خاص بالصوائت.

ـــ الفصل الثاني : المستوى الإيقاعي و تضمن ثلاث مباحث و هي :

ـــ المقاطع الصوتية ،الإيقاع الخارجي ثم القافية .

ـــ الفصل الثالث : اشتمل على "البديع في شعر الروميات " مسبوقا بتمهيد نظري عن علم البديع .

ـــ الباب الثالث : المستوى التركيبي في شعر الروميات صدّر بمدخل نظري عن أهمية الدراسة التركيبية و دراسة الجملة و قسّم إلى ثلاث فصول:

ـــ الأول: التقديم و التأخير (في الجملة الإسمية ، و الفعلية، و شبه الجملة)

ـــ الثاني: الرّبط (بمختلف الأدوات : الواو، ثم،الفاء،بل.....)

ـــ الثالث: الإعتراض (بالجملة الحالية ،الشرطية،النداء،الظرف)

ـــ الباب الرابع : : بنية الدلالة و المعجم .

صدّر هو الآخر بمدخل نظري حول علم الدلالة و الحقول الدلالية، و أهمية ذلك في الدراسة الأدبية ، و احتوى ثلاث فصول :

ـــ الأول : الحقول الدلالية ، و تطرقنا إلى أبرزها في شعر الروميات و إلى أهميتها في خدمة دلالة النص الشعري، و اختلافها بحسب سياقاتها .

ـــ الثاني : المعجم الشعري : و ارتأينا فيه بنية الصورة التشبيهية و كذا الإستعارية و الأنماط المتنوعة الواردة فيها ، و دورها في إنتاج دلالة النص الشعري.

و أنوّه و أنا بهذا الصدد إلى أن إعتمادي في بحثي هذا على الأبواب و التي انقسمت بدورها إلى فصول ، و تقسيم الأخيرة إلى مباحث (في الباب الثاني) ، إنما كان لأسباب مادية ، نظرا لتفرع مادة البحث و تشعبها و وفرتها ، الأمر الذي تقصر معها الفصول لوحدها في نظرنا ـــ إذا ما درسناها بها .

الخاتمة : خصصتها لمحاولة رصد النتائج المتوصل إليها في كل مستوى من مستويات الدراسة الأسلوبية.

و في الأخير آمل أن أكون قد وفقت و لو إلى حد ما في دراسة شعر الروميات لأبي فراس الحمداني و استنباط أبرزما جاء فيها من صيغ و دلالات عسى بذلك أن يكون هذا البحث جديرا بأن يضيف لبنة جديدة ، أو أن يضاف إلى تلك الدراسات القليلة التي تناولت هذا الموضوع بالبحث فتنير درب اللاحقين من الباحثين ،و لتدارك ما اعتراه من منقصة ، و تقرأه بعيون أخرى ، فتفتح لهذا الموضوع مجالات أخرى في البحث و الإستقراء.

مدخل :

- أبو فراس الحمداني (حياته).

1- السياقات الحضارية .

أ- السياق التاريخي ، السياسي ، و الاجتماعي

ب- السياق الفكري ، الثقافي و الأدبي .

2- تجربة الأسر .

3- روميات أبي فراس الحمداني .

مدخل:

- أبو فراس الحمداني (حياته).

1- السياقات الحضارية :

أ- السياق التاريخي،السياسي ، و الاجتماعي:

اسمه: الحارث بن سعيد بن حمدان ، و هو ابن عم الأمير سيف الدولة ، ولد بمنبج عام عشرون و ثلاثمائة للهجرة ، و قيل أنه ولد في الموصل [1].

و "أبو فراس" هي كنية عربية ، فقد كان يكنّى بها كل من يتوسّم فيه الشجاعة.

و الحارث أبو فراس هو الأسد في اسمه و في كنيته ، و ربّما كان من أصدق من ينطبق عليهم القول – فيما يذهب إليه " منذر الحايك" – من أن لكل امرئ من اسمه نصيب. [2]

و ينتهي نسب أبي فراس الحمداني إلى العرب من جهة أبيه ، و إلى الرّوم من جهة أمه وهو من آل حمدان ، الذين يعود نسبهم إلى قبيلة تغلب[3]، و لطالما تغنّى بهذه القبيلة مجموعة من الشعراء و هم بصدد مدحهم لأمراء بني حمدان [4].

و قد كانت هذه القبيلة (تغلب) من أعظم القبائل العربية في الجاهلية ، و التي يعدّ بنو حمدان من أبرز فروعها [5] ، و قد تميزت هذه القبيلة (تغلب) إلى جانب تاريخها المجيد الحافل بالانتصارات و المعارك الضّارية في مواجهة الخصم ، ببراعة أبنائها و كذا فصاحتهم وبلاغتهم في فنون القول ، و يعد بذلك شاعرنا "أبا فراس" سليل هذه القبيلة ذات الشأن الكبير.

و تذكر الروايات خبر تيتُّمه و هو لم يتجاوز سن الثالثة من عمره ، و كذا خبر مقتل والده، فتذهب هذه الروايات إلى أن "حمدان" جد الشاعر – و قد عرف بالطموح- لما رأى تسرب الضعف إلى جسم الدولة العباسية في أيامه ، حدثته نفسه بالاستيلاء على بعض مقاطعاتها، على أن الموت لم يمهله ، فقضى نحبه قبل تحقيق أمنيته، فإذا بابنه عبد الله والد سيف الدولة يستولي على الموصل و يورثها لابنه ناصر الدولة الحسن ، فما كان من سعيد والد أبي فراس إلا أن سعى مع الرّاضي بالله لأجل توليه الموصل و ديار ربيعة ، و لكنه عندما أراد دخولها لم يتردّد ابن أخيه ناصر الدولة من قتله. و عندما استولى سيف الدولة على مقاليد الدولة الحمدانية ، أحاط ابن عمّه اليتيم بالرّعاية و العطف ، و لم يكن لأبي فراس من العمر آنذاك إلا ثلاث

---

1) محمد شحادة عليان: المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني، ص: 73.

2) منذر الحايك : أبو فراس الحمداني، رحلة الحياة و مسيرة الموت مع مختارات شعرية، ص: 13.

3) المرجع نفسه، ص: 11.

4) مصطفى الشكعة : فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص: 06..

5) منذر الحايك : أبو فراس الحمداني ، رحلة الحياة و مسيرة الموت مع مختارات شعرية،ص:11.

سنوات ، الأمر الذي أنسى الشاعر شبح الجريمة ، و جعله يصفح عن ابن عمّه القاتل ، أمّا عن رعاية ابن عمّه له و فضله عليه فأمر لم ينكره أبا فراس في بعض أشعاره.[1]

و قد كان أبو فراس مرافقا لسيف الدولة و هو ابن الثلاثة عشر ربيعا و ذلك في بناء دولته التي كان لها شأوا عظيما آنذاك ، و هنا تبدأ أهم مراحل حياة أبي فراس ، فقد ازدادت صلته بسيف الدولة حتى صار ألق الناس به ، كما اصطحبه الأخير منذ صباه في غزواته حتى يكتسب المهارات العملية ، يقول أبو فراس في هذا الصدد :

" غزونا معه و فتحنا حصن العيون في سنة 339 هـ– 950 م ، و سنّي إذ ذاك تسعة عشر عاما" [2] .

و هكذا تعلم أبو فراس طُرُق الحرب و أساليبها على أيادي أمهر القادة ؛إذ لم يكد يبلغ سن الشباب حتى خاض معظم الحروب رفقة ابن عمّه سيف الدولة ، فأبلى بذلك بلاء حسنا في دفاعه عن الإمارة الحمدانية التي كانت محطّ أطماع الرّوم و الإخشيد إلى جانب القبائل التي يثيرها الخليفة و البُوَيهيون من أجل تقويض حكم الحمدانيين[3]، فاستطاعت الدولة الحمدانية بهذا الصنيع إعادة السيادة إلى الدولة الإسلامية على حدودها ، و تصدع كيان الروم بفضل ما أوتيت به من نشاط حربي فاق التصور. [4]

و نظرا لشجاعة أبي فراس و إثباته إخلاصه ووفائه لسيف الدولة ، فقد عمد الأخير إلى توليته إمارة منبج ، أين رفل فيها بالعزّ و الرّفاهية ، فكان بحق فارسا محاربا ، و هي فروسية ورثها عن آبائه و اجداده ، فعاش فارسا ، أميرا رغم يتمه المبكر ، الأمر الذي دفع به ليكون عصاميا معتمدا على نفسه ، فصار قائدا في عز صباه ،كما خاض عدة معارك، و اضطلع بواجبات الإمارة حتى آخر نفس من حياته، و يكاد شعره يكون سجلاً ناطقا لفروسيته و أخلاقها و أصالتها في نفسه و تحكمها في موقفه و بالتالي في رؤيته الفنية غالبا، و ليس أدل على ذلك من اختياره الثبات في النّزال أمام الموت على النجاة بالفرار في أكثر من موضع ، الأمر الذي يؤكد أصالة فروسيته، و خشيته العار أكثر من خشيته الموت [5]، تجلى ذلك مثلا في رائيته

---

1) محمد رضا مروة : أبو فراس الحمداني ، الشاعر الأمير،ص: 31.

2) منذر الحايك : أبو فراس الحمداني ،رحلة الحياة و مسيرة الموت مع مختارات شعرية ،ص من: 13 إلى 15 .

3) إنعام الجندي : دراسات في الأدب العربي، ص: 198.

4) مصطفى الشكعة : فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ،ص: 05.

5) النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي ،ص: من 148 إلى 150.

الشهيرة في قوله:[1]

و قال أُصَيْحابي : الفرار أو الردى   فقلت : هما أمران أحلاهما مرّ

....

هو الموت فاختر ما علا لك ذكره   فلم يمت الإنسان ما حيي الذّكرُ

ب- السياق الفكري ،الثقافي و الأدبي:

وُجد الأمير أبا فراس الحمداني في عصر كمال من الناحية العلمية و الأدبية ، فالقرن الرّابع الهجري الذي وجد فيه اتسم بعدة سمات الحضارة و التطوّر و الرّقي ، و لعل من أهم ذلك حركة التدوين ؛ إذ دُوّن ما تيسّر تدوينه في اللغة و الأدب و الشريعة ، كما نقلت فيه عدة علوم و معارف و فنون عن غيرها من الأمم " و كان الأدب في مقدمة الفنون التي بلغت في هذا العصر اناها ، بنبوغ أعظم شعراء الحضارة العربية ، تقدمهم رعيل جميل في القرنين السّابقين، أدخلوا على الشعر معاني جديدة ، و ما غيّروا موازينه و أوضاعه " [2].

كما تجدر الإشارة لأهمية النشاط الذي قام به سيف الدّولة نفسه متمثلا في إنشائه مدرسة في العلم و الأدب ، هذه المدرسة التي ضمّت تحت لوائها أشهر الشعراء والأدباء و العلماء والفنانين فكانت نبراسا و مشعلا خالدا أضاء درب الحياة و فتّح عيون الناس على كنوز من أنفس الكنوز لا نزال/ نذكر لأعلامها عظيم علمهم... فهم نجوم ساطعة ازدانت بهم سماء هذه الأمة التي أسهمت إسهاما كبيرا في خدمة التراث و التقدم العالمي ."[3]؛ فلقد كانت حضرة سيف الدّولة كما يصفها الثعالبي :" مقصد الوفود و مطلع الجود و قبلة الآمال و محط الرّحال و موسم الأدباء وحلبة الشعراء و يقال إنه لم يجتمع بباب أحد من الملوك بعد الخلفاء ما اجتمع ببابه من شيوخ الشعر و نجوم الدّهر ..." [4] .

و قد كان لسخاء سيف الدولة و كرمه الأثر البالغ في اجتماع كل ذاك القدر الهائل من الشعراء في حضرته ، فقد كان رجلا مولعا بالأدب ، مقدّرا له ، كيف لا؟، و هو ذاك الأمير الفارس ، و الشاعر الناقد ، و الأديب الدّارس على أيدي "شيوخ مبرزين و أدباء مشهورين مما دفعه لرعاية الأدباء و الاهتمام بالشعراء لينهضوا بمسئولياتهم في توطيد ملكه الفتيّ..." [5].

إلى جانب ذلك فقد كان لسيف الدولة مجالس و حلقات أدبية في حلب بدارة (الحلبة) هذه الأخيرة التي كانت" مجمع الرّواة و الشعراء ، فطالما استمع تحت قياب هذه الدارة في أماسيه

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، تحق : بد الدين حاضري / محمد حمامي،ص: 121.
[2] محمد شحادة عليان : المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني، ص: 46.
[3] المرجع نفسه ،ص،ص : 46، 47.
[4] مصطفى الشكعة : فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص: 111.
[5] النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي،ص 45.

الرّائعة النشوى بالظفر ، إلى قصائد أبي الطيب المتنبي فيه، و طالما تناظر في حضـــرته ابن خالـــويه و سائر الأدباء ، و كان هو الحكم بين المتناظرين..."[1].

و نجد من ناحية أخرى الدكتور "طه حسين" يصف دور مجالس سيف الدولة و كذا أثرها في تطور الحركة الثقافية ، و ذلك في قوله :" و كانت مجالس سيف الدّولة في أوقات السلم كمجالس أمثاله من الأمراء و أصحاب السلطان :: مدارس يتثقف فيها الجاهل ، و يتهذّب فيها ذو الطبع الغليظ ، و تشتدّ فيها عناية كل واحد من الذين يشتركون فيها و يختلفون إليها بأن يعظم حظّه من الثقافة ، و يزداد علمه سعة و عمقا ، و يزداد طبعه رقّة و تهذيبا ،و يزداد لسانه مرونة و لباقة : و لعل سيف الدولة نفسه كان أشد الناس انتفاعا بهذه المدرسة ، و استفادة مما يلقى فيها من العلم و يُدار فيها من حديث ، فكانت ثقافته تزداد و علمه ينمو من يوم إلى يوم"[2].

من هنا يتجلى لنا ذلك الدور الفعّال الذي كانت تقوم به مجالس سيف الدولة و أثرها في خدمة الحركة الثقافية و العلمية و الأدبية فكانت فعلا نهضة شملت العلم و الأدب فأتت أكلها في هذا العصر...

و إذا ما أردنا التحدث عن الشعراء الذين ضمّهم البلاط الحمداني و الوافدين إليه، فنجدها صنفين على رأي :" محمد شحادة عليان " :

أما الصنف الأول : فيتمثل في شعراءهم من آل حمدان أنفسهم ، و ما يليهم من قضاتهم و ولاتهم و كتّابهم ، بينما يتمثل الصّنف الثاني في الشعراء الوافدين على الأمير سيف الدولة بغرض المدح فنالوا ما نالوا من كرمه و سخائه[3].

و لما كانت حروب سيف الدولة حافزا لقول الشّعر فقد تبارى في ذلك الشعراء ، و تنافسوا كل بما تجود به قرائحه من شعر فيّاض ، فكثر الشعر وقتئذ و ازدهر ، كما عمد هؤلاء الشعراء إلى تسجيل و تخليد بطولات سيف الدولة و بلائه في الحروب بأشعارهم " بل إنهم في كثير من قصائدهم كانوا أدق من كتب التاريخ بل إننا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا إن من أراد كتابة تاريخ تلك الفترة كان عليه أن يعود لقراءة أشعار المتنبي و أبي فراس و غيرهم ممن ضمّهم البلاط الحمداني ..."[4].

و هكذا ألهبت حروب سيف الدولة قرائح الشعراء ، حتى أن بلاط سيف الدولة لم يرُج فيه إلاّ ما جاد شعره تصويرا ، و تفكيرا و تعبيرا و ابتعد أكثر عن التقليد.

---

[1] زكي المحاسني : شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي و العباسي إلى عهد سيف الدولة ، ص: 271.

[2] محمد شحادة عليان : المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني،ص: 46.

[3] المرجع نفسه ، ص: 75.

[4] المرجع نفسه ،ص: 52.

و من الشعراء الذين ضمّهم البلاط الحمداني شاعر العرب:" المتنبي و زميله أبا فراس الحمداني ، و السّري الرفاء ، و النّامي ، و السلامي و الببغاء ، و الصنوبري و الوأواء الدمشقي و كشاجم ، و ابن نباتة السّعدي ، و الخالديّين ،...قد أخذ كل واحد منهم برقاب القوافي و ملك رق المعاني . و قد ضمّ مجلس سيف الدّولة معلّمه ابن خالويه و مطربه الفارابي والخوارزمي ،... و غيرهم من أئمة الأدباء و العلماء .

و كان سيف الدولة يجالس الشعراء و ينتقد أشعارهم نقدا يدل على شاعرية و علم ، و يبذل لهم الجوائز السّنية ،... كان مجلسه يزخر بالعقول الرّاجحة من أهل الأدب و العلم و الفن ؛ فقد كان لديه الرّخاء المادي و لديهم الثراء الأدبي و العلمي و الفني ، فامتزج الإثنان و أنتجا تراثا زاخرا بكل أنواع العلوم و الفنون أضاء أرجاء الأقطار الإسلامية و خاصة الشام "[1]، حتى قيل أنه لم يشهد عصر من عصور الأدب العربي مَجمع علم و أدب و لغة و شعر مثل مجمع سيف الدولة غير الرشيد و المأمون، فكان أغنى عصر عرفته العرب بعد عهد الرّشيد .[2]

و مما لا شك فيه هو أن هذه الحركة العقلية التي شهدها بلاط سيف الدّولة ، كانت أعظم و أكبر حركة ثقافية شملت الأدب و الشعر و العلوم المتنوعة عرفتها الشام في ذاك العصر ، الأمر الذي دفع "بالثعالبي" إلى حد القول :" ... جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة و حلاوة الحضارة ، ورزقوا ملوكا و أمراء من آل حمدان و بني ورقاء هم بقية العرب و المشغوفون بالأدب ، و المشهورون بالمجد و الكرم ، و الجمع بين آداب السيف و القلم، و ما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر و ينقده، و يثيب على الجيّد منه فيُجزل و يفْضُل ..."[3].

من هنا نجد أن أدب الحمدانيين ألّف حلقة هامة في تاريخ الأدب العربي، بل يمكن اعتبار أدبهم بمثابة تلك "الحلقة الذهبية التي وصلت أدب العباسيين الزّاهرة بما بعده من آداب ظلت تترجح بين صعود و هبوط حتى انحطت أواخر العصر العبّاسي"[4].

و بما أن أبا فراس تربى في بلاط الحمداني ،فقد وكل إليه ابن عمّه "ابن خالويه" ليشرف على تعليمه ، بصفته مؤدب معظم أمراء بني حمدان، مما أدى إلى توثيق الصّلة بين أبي فراس و ابن خالويه الذي سيكون راوية أبي فراس ، و جامع ديوانه و شارحه.

كما حظي أبو فراس ، بحضور مجالس سيف الدولة في حلب ، التي كانت قد بلغت أوجها و غدت من أكثر المراكز الحضارية تقدما ، فتفتح ذهنه على ما كان يدور فيها من شعر و أدب،

---

1) المرجع السابق نفسه، ص: 48.

2) زكي المحاسني : شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي و العباسي إلى عهد سيف الدّولة ، ص،ص: 272 ،273.

3) جورج غريب : أبو فراس الحمداني ، دراسة في الشعر و التاريخ ، ص:11.

4) زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي و العباسي إلى عهد سيف الدولة ، ص: 271.

و مناقشات و مجادلات في مختلف الفنون و العلوم ، فقد ضمّ سيف الدولة إلى بلاطه جلّ العلماء و الأدباء و الشعراء،مما أتاح لأبي فراس أن يلتقي بأئمة عصره في كل فن .[1]

فقد أفاد البلاط الحمـــداني الشـــاعر أبو فراس أيما إفادة ، بضمه أكـــبر علماء و مفكري و شعراء عصره.

كما يتجلى لنا دور سيف الدولة في تنمية و شحذ قريحة أبي فراس بإرساله إلى البادية أين تسنى له فيها أن يتلقن اللغة السليمة عن أهلها[2]، وقد أخذ اللغة عن أشهر الأئمة ، و كان يدرك أنه شاعر كبير ، و إن لم يـــرد أن يتصف بالشـــعر ، إذ غلبت صفة المدّاحين على الشعراء ، فالشعر عند أبي فراس كان تعبـــيرا صـــادقا عما يختلج في نفسه من أحاســـيس ، و تصويرا لخلجاتها ، إنه بحق شاعر الكلمة الصادقة و الإحساس المرهف بعيدا في ذلك عن التكلف[3] ،

و قد شهد بفصاحته و بلاغته شعراء العصر، و سيادته في ذلك و إجادته يقول عنه الصاحب : " بُدىء الشعر بمـــلك، وخُتم بملك"[4] ،يعني امرؤ القيس و أبو فراس الحمداني ، و قد شـــهد له "المتنبي" بالتقدم و التبريز إلا أنه لم يمدحه تهيّبا له و إجلالا ، لا إغفالا و إخلالا[5].

و بقدر ما كان أبو فراس فارسا ، كان أيضا شاعر كلمة مما أتاح لاسمه أن ينتقش ضمن قائمة الشعراء المجيدين بفضـــل ما أوتي به من ثـــقافة واسعة ألمّت بالتراث العربي من أخبار وتاريخ و أسباب و كذا بثقافة عصره ، و قد تأثر بهم (بالقدامى) في تضمينه لبعض صورهم التي راقته فحوّل و غيّر و عدّل ، إلى جانب ثقافته الإسلامية ، حيث ضمن الكثير من ألفاظ القرآن الكريم وتعابيره و صوره ، علاوة على بصره الدقيق باللغة و أسرارها و تراكيبها[6].

2- تجربة الأسر :

لم يدم ذلك العزّ الذي رفل فيه الشاعر في ظل إمارة منبج طويلا ، إذ ما لبث أن وقع أسيرا في أيدي الرّوم ، إلا أنّنا نجد اختلاف الباحثين في مدة هذا الأسر ، إذ تذكر الروايات التاريخية أن أبا فراس الحمداني :" وقع في أسر الرّوم ... فمن الرّواة من قال أنه أُسر مرّة واحدة ومنهم من رأى أنه أسر مرّتين .

---

1) منذر الحايك : أبو فراس الحمداني ، رحلة الحياة و مسيرة الموت مع مختارات شعرية ، ص: من 13 إلى 15 .
2) إنعام الجندي ، دراسات في الأدب العربي ، ص: 198.
3) المرجع نفسه ،ص: 204.
4) محمد شحادة عليان : المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني ، ص: 73.
5) المرجع نفسه،ص: 74.
6) محمد رضا مروة :أبو فراس الحمداني ،الشاعر الأمير،ص: 38.

و يورد أصحاب الرّأي الثاني أنه في عام 348 هـ خرج لمحاربة البيزنطيين عند مغارة الكحل ، فأسر و نقل إلى خرشنة – قلعة ببلاد الروم قرب ملطية يجري من تحتها الفرات– و فيها حصن يطل على النهر ، ففرّ الأسير بنفسه.

و يقول ابن خلّكان : إن الشاعر ركب جواده ، و ركضه برجله ، فأهوى به من أعلى الحصن إلى الفرات ، إلا أن حادثا من هذا النوع أقرب إلى الأسطورة منه إلى الواقع والحقيقة، و قيل أن سيف الدولة فداه .

و في عام 351 هـ هاجم الرّوم منبج فأسر أبو فراس ، فنقلوه إلى القسطنطينية حيث بقي أربع سنوات كتب خلالها رومياته ، ثم افتدى عام 355 هـ[1] .

أما الرأي الثاني فيرى أصحابه أن أبا فراس عند أسره ، نقله الرّوم إلى خرشنة، و منها إلى القسطنطينية عام 348 هـ ، و على هذا تكون مدّة الأسر سبع سنوات لا أربعا ، و هناك فئة ثالثة تقول أن الشاعر أسر مرّة واحدة ، و دام أسره أربع سنوات فقط.[2]

و إلى هذا الرّأي أيضا يذهب "إنعام الجندي" قائلا :" و نرجح أنه أسر مرّة واحدة بعد أن أصيب بنصل في فخذه ، فحُمل إلى حصن خرشنة ، ثم فيما يقال ، إلى القسطنطينية ، و تختلف الآراء في عدد السنين التي قضاها هناك ، فمن قائل هي سبع، و من قائل هي خمس ، أو غير ذلك ، إلا أننا نرجح أنه أسر عام 350 أو 351 ، و افتدى عام 355هـ" [3] .

و في قصة أسره كذلك نلفي ابن خالويه يذكر " أنّ ابن أخت ملك الرّوم ، خرج في ألف فارس إلى نواحي منبج ، فصادف الأمير أبا فراس يتصيّد ، و معه سبعون فارسا ، فأراده أصحابه على الهزيمة ، فأبى و ثبت حتى أُثخن بالجراح و أُسر "[4]،و قد ذكر في شعره أن نصلا أصابه في فخذه ، في أثناء هذه المعركة ، فقال : [5]

و قد عرفت وقعَ المسامير مهجتي   و شُقّق عن زرق النّصول إهابي

فنقل جريحا إلى خرشنة ،فقال معزّيا نفسه:[6]

إن زرت خرشنة أسيرا   فلكم أحطت بها مغيرا

---

1) المرجع السابق نفسه،ص: 38.

2) المرجع السابق نفسه : ص،ص، : 38، 39.

3) إنعام الجندي : دراسات في الأدب العربي ، ص: 198.

4) محمد رضا مروة : أبو فراس الحمداني ، الشاعر الأمير، ص: 39.

5) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ،ص: 24.

6) المصدر نفسه ،ص:116.

و عرض الرّوم على الشاعر حرّيته ،لقاء حـــرية أخ القائد البطريق" بودرس" و هو بـــين يدي سيف الدولة منذ عام 343 هــ ، قال ابن خالويه:...فطلب القائد من أبي فراس الحمداني أن يدفع فداءه ،أو أن يسعى في إخراج أخيه ،و لجزع الشاعر من الأسر كتب إلى سيف الدّولة بذلك في أولى روميّاته سنة 351 هــ- 962 م و يطلب منه أن يفديه ، و ينهي عذابه[1]، التي مطلعها:[2]

دعوتك للجفن القريح المسهّد .لديّ، و للنّوم القليل المشرّد .

و يخبره في هذه القصيدة عن رغبة ملك الرّوم في إطلاق سراحه ، لقاء إطلاق سراح ابن أخت الملك "بودرس" [3].

إلا أن أمر افتدائه قد طال ،فتألّم أبو فراس أشدّ الألم ، شاكيا ،و مستعطفا، و معاتبا لابن عمه على تجاهله،فلامه حينا،و انحنى عليه بالتقريع حينا آخر ، فباتت مشاعر الأمير/الأسير: "تتأرجح بين الخوف و الأمل، الخوف من تجاهل سيف الدولة له، مما يؤدي إلى نسيانه أسيرا سجينا. و الأمل بفداء ،و إن تأخر بعض الوقت.."[4].

أما سبب تأخّر سيف الدولة في أمر الافتداء فإن في ذلك عدّة أقاويل كما يذهب إلى ذلك "إنعام الجندي" :" منها أنه كان يخشى طعمه في السلطة ، و لذلك تغاظى عنه. و منها أنّ سيف الدولة ،أراد أن يروّض كبرياء و شموخ أبي فراس الذيْن فعرفا بهما ،غير أننا لا نرى شيئا من ذلك ، و إنما نعتقد أن سيف الدولة لم يكن ليستطيع أن يفتدي الأمير وحده ، بينما ثلاثة آلاف أسير أو يزيد بين أيدي الرّوم . و أنه لم يكن يرضى له أن يفتدى بابن الدّمستق الذي كان أسيرا لدى سيف الدّولة ، لأنه يجلّه و يرفعه فوق مرتبة أمثال ابن الدّمستق" [5].

إنّ تأخر سيف الدولة و مماطلته عن فداء أبي فراس الذي طالت سنوات أسره، فسّرها هذا الأخير(إنعام الجندي) على أنّها متعمدة و هي و إن عنت شيئا فإنما تعني زحزحته عن الملك ، أمّا سيف الدّولة فإنه يعلّلها – كما يذهب منذر الحايك- بشيء آخر و هو أنّه لا يريد فداء ابن عمه فحسب ،و لن يفديه حتّى يكون قادرا على فداء عام لكل أسرى العرب عند الرّوم...

و جميعهم عادوا في الفداء العام .لقد كان الفداء العام في منتهى الصّعوبة على سيف الدولة في تلك الفترة، فقد تغيّر ميزان القوى العسكرية ،و رجّحت كفة الرّوم ، فاستباحوا الأرض العربية مدمّرين ناهبين، ثم دخلوا حلب و دمّروها و أسروا الآلاف من أبنائها و نهبوا الكنوز، فكان سيف الدولة في حاجة إلى كلّ درهم و دينار لبناء جيشه و إعادة الإعمار ، و لمّا توافر له ذلك

---

1) محمد رضا مروة : أبو فراس الحمداني ، الشاعر الأمير، ص:40.
2) المرجع نفسه، ص: 68.
3) محمد رضا مروة : أبو فراس الحمداني ، الشاعر الأمير، ص:40.
4) منذر الحايك:أبو فراس الحمداني،رحلة الحياة و مسيرة الموت مع مختارات شعرية،ص:15.
5)إنعام الجندي : دراسات في الأدب العربي ،ص:199.

نراه يسارع للفداء الذي تم عام 355هـ 966 م، قرب حصن خرشنة و شمل نحو ثلاثة آلاف أسير عربي، و لما كان أسرى العرب أكثر من أسرى الروم فإنه اضطر إلى دفع ستمائة ألف دينار و أن يبيع درعه حتى يستوفي فداء كل الأسرى و منهم أبو فراس [1].

و لم يطل أمر إطلاق سراح الفارس/ الأسير من قبضة الروم حتّى توفي ابن عمّه و وليّ نعمته سيف الدولة ليؤول الحكم بعده إلى ابنه أبي المعالي و الذي لم يتجاوز بعد سن الخامسة عشرة ، و قد كان يلازم هذا الفتى قائد اسمه"قرغويه" و بما أن الأخير كان يطمع في الحكم فإن أبا فراس خشي على ابن أخيه منه .

أمّا مقتل أبو فراس فقد اختلفت الروايات بشأنه "فبعضها يذكر أن فراس كان يعتقد لنفسه الحق في الحكم ، فاقتطع حمص و أعلن نفسه أميرا عليها ، فحاربه قرغويه فقتله.

و بعضها يقول أنه اقتطع حمص ليستطيع القضاء على قرغويه لدى أية محاولة منه للسيطرة، و لم يقصد أن يخلّص حمص من ابن أخته.

هذا و لا يستبعد "إنعام الجندي" ميل أبي فراس إلى السلطة ، و إن كان يعتقد أنه لم يكن ليحاول انتزاعها لو كان يعتقد في أبي المعالي القدرة على الحفاظ عليها[2].

3-روميات أبي فراس الحمداني:

تعرف قصائد أبي فراس الحمداني في بلاد الروم بالروميات،و هي تشتمل على خير ما يتحلى به صاحبها من حنان و عزّة نفس و إباء و شجاعة و صبر ، و إيمانه بالله [3].

و شعر الروميات : هي عبارة عن تلك "القصائد و المقطعات التي نظمها الشاعر أيام كان أسيرا...، و هي أفضل شعر أبي فراس على الإطلاق، لأنها أصدقه و أقربه إلى الطبع ، و إن يكن كل شعره صادقا.فالروميات تعبير صاف، لا قيد يقيّده، و لا حد يحدّه ، عن كل نزعات النفس ، و تجارب شاعر و أمير/ أسير، يساوره القلق، و الحنين، و الصّبر و الاعتزاز ، والضّعف و الحسرة ،و فقدان الأمل، و الثروة على الواقع ، و الأنفة و الكبرياء ، و النبل والإخلاص.... فالعظماء، هم الذين يقلقون القلق العظيم ، و يتألمون الألم العبقري، و أبو فراس من بين هؤلاء الذين كانت عظمتهم مصدر قلقهم و ألمهم .

و الملاحظ على الروميات أنها بنت الألم و وليدته، كيف لا ؟ و هي أعذب ما صدر عن نفسية معذّبة ، متعلقة و متشبثة بالأمومة ، هذه الأم التي قتلها الوجد فاعتصر قلبها ألما على فراق فلذة كبدها ، فكان هو الآخر يفتقدها في أسره و ليالي غربته.

---

[1] منذر الحايك : أبو فراس الحمداني ، رحلة الحياة و مسيرة الموت مع مختارات شعرية،ص،ص: 15، 16.
[2] إنعام الجندي : دراسات في الأدب العربي،ص:199.
[3] جورج غريب: أبو فراس الحمداني ،دراسة في الشعر و التاريخ،ص: 43.

لقد كانت أشعار أبي فراس في أسره صادرة عن قلب معذّب ، و نفسية محطّمة من فرط العذاب و الشوق إلى أمه الحنون ،و إلى أهله و صحبه، ممّا أكسب شعره رقة و لطافة تؤثر في سامعها، لا بل تبكيه فهي تعلق بالذاكرة و تحفظ نظرا لرقتها و سلاستها، و خلوتها من التكلف كيف لا و قد كانت هذه الرومـيات "صدى نفسـه المـعذبة القلقة ، و فيها الكثير من العاطفة و الأحاسيس التي يندر وجودها عند غيره من الشعراء ، لصدقها و أمانتها ، و كانت الروميات أشبه بسجل عذاب ،و ديوان نفس بائسة متمرّدة ، تعيش القلق و الانتظار و تحب الحرية شأنها في ذلك شأن بقية المخلوقات ،و هذه الحالة التجربة، صنعت أبا فراس ، و أمدّته بكثير من الأدوات/ الصافية النقية التي أسبغها على شعره"[1].

لقد كان رومانسيا في شدة إخلاصه و حبّه لأمه ، و في عمق عاطفتي الشو و الوجْد عنده ، و في حنينه الدائم لمنبج مرتع صباه ذات المنظر الخلاّب، و كذا في تعلقه الشديد بابن عمه سيف الدولة وليّ نعمته [2].

فكان بالتالي من الطبيعي أن تنمو نزعة الأنا أي أن تطغى الذاتية في عصر كعصر أبي فراس الحمداني، في مجتمع قام على التفرُّد و الاستغلال ، و الانحلال ممّا فرض على شاعرنا ضرورة مواجهته بمفرده "أنا" معزولة في خضمّ "اللاأنا" الطّاغية.

مما أدّى إلى تعاظم الشعور بالغربة لديهم ، و تقوية الذّاتية ، المليئة بالأنفة ، يرفضون بها عالما مهترئا ، منهارا، و يفتتحون بها عالما رحبا، من أحلامهمو أخيلتهم و قيمهم، يغنون فيه السّعادة المفقودة ..يملأون حاضرا قلقا..حتى إذا يئسوا من الحلم ..طلبوا الخلاص بالموت...

و قد عدّت روميات أبي فراس من أروع و أصدق رسائل الشوق و العتاب و الحنين لأمير حلب ضمنها صاحبها أنبل المشاعر و أسمى آيات التقديس للأمومة في أدبنا العربي دون منازع "... روميات عرّت لأبي فراس مجتعا كان هو/قبل الأسر أحد أركانه...و ملكا عقيما، كان أوّل المدافعين عنه، فخسر بها وجوده كأمير و حاكم ، لكنّه ربح نفسه كشاعر، استطاع أن يغني آلامه و أماله بحرّية تامّة ، و كبرياء متماسك فكان سيّد مصيره ،حتى في اختيار نوع الموت الذي أراده في لا وعيه و تمنّاه.." [3] .

و إزاء طول فترة الأسر و التي بلغت سبع سنوات كان من الطبيعي أن تفتر حماسة الشاعر و أحاسيسه الحربية و عن خوض غمارها ، فلم يكن همّه و هو يعاني في سجنه المظلم سوى التحرّر و العودة إلى الديار و لقيا الأحباب ،و مهما يكن من أمر فإن تجربة السجن و عذابه

---

[1] محمد رضا مروة: أبو فراس الحمداني ، الشاعر الأمير ،ص،ص: 89، 90.

[2] خليل شرف الدين: أبو فراس الحمداني، فتوّة رومانسية ، الموسوعة الأدبية الميسّرة "4" ، ص: من 70إلى72.

[3] المرجع نفسه،ص،ص:75، 76.

فتحت لأبي فراس بابا من الشاعرية التي لم يشهد لها مثيل فتارة يظهر لنا بمظهر الفارس القوي الذي يأبى الاستسلام للضعف و الجبن ، و تارة أخرى بمظهر طفل يحن و يئن بصمت إلى أمه الملهوفة لرؤيته،علاوة على عاطفيته و نفسيّته المرهفة الممزوجة بالحس الرومنسي الحزين "و ليس شاعرا ملحمياً، طويل النَّفَس : بل إن مشاعره قبلية محصورة ضمن إطار الحمدانيين وحدهم، أكثر منها قوميّة عربية، شيمة المتنبي... "[1] .

و قد امتازت رومياته من ناحية أخرى بالصّدق و عدم التكسّب و ذلك نابع من عمق نفسية قائلها فهو لا يريد أن يكون شاعرا مدّاحا بل ممدوحا...، و مثلما كان أبو فراس فارسا شجاعا و أصيلا ، فقد كان أيضا بحق شاعرا أصيلا مُجيدا" فلم يقلّد، و لم يتكسب ، و ظلّ ممثلا صادقا/لطبقته و قيمها، و خير من يتحدث عن البراءة ، و الطفولة، و الأمومة، و الفتوّة ، والشاعريّة، على أنّها حديث الرّوح و القلب و الوجدان لا سلعة معروضة للبيع... و أنّ القيم و الشخصية الحرّة هي التي يجب أن تتكلم في الشعر و ليس أي شيء سواها.. فلا ازدواجية عنده... و لا تناقض بين قوله و فعله ... بين سلوكه كإنسان و مواقفه كشاعر... فهو يعايش المعاني ، و يبرز معها ... و لا يختبيء وراء صوره ، أو يخبيء شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية... "[2].

فجاءت بالتالي رومياته نبعا من المشاعر الصافية حتى يخيّل إلينا أنها يوميات حملت هموما و مآسي ليالي الشاعر و قسوة الأيام و ما غمر قلبه من حزن و الحنين للحرّية و الأيام الخوالي و نعيم السّؤدد و الإمارة ، فتذوب رسائله رقة و حرارة،كيف لا؟ و هي بنت الألم كما سلف و أن ذكرنا"... فإن الألم كان و لا يزال المعلّم الأكبر ، و الموحي الأعظم، يفرض سلطانه على العقول و الأفواه و الأفئدة،... و هو الذي فتح عيني أبي فراس على مشارف من الصّور، ما كانت لتظهر لولا عناء الأسر ، و آلام النّفس و الجسد ، و حرّك في وجدانه إلهامات ما كانت لتلوح في دنياه ، لولا ذلّة القيد و تنكر الأهل له ، و أطلق من فمه أناشيد ما كانت أوتار قيثارته لتبوح بأمثالها/لولا تحطّم الآمال على صخرة الواقع المُمضّ... فما ضعف و لا لان و لا أكثر من ذرْف الدموع ، بل ظلّ فوق الأسر و فوق الاضطهاد و لكن تبارك هذا الضعف فيه، فلولاه لما طفحت تلك الروميات بشجيّ الأنغام و رقيق الألحان ،و لما كان تبوّأ الأسير عرْش السّيادة في دُنيا العاطفة.

و ليس للروميّات أن تخضع لاتجاه فكري واحد، فهناك ظروف عديدة أحاطت بالشاعر، فجعلت رومياته متنوعة الأصباغ"[3].

---

1) المرجع السابق نفسه، ص: 167.

2) المرجع السابق نفسه،ص،ص: 98، 99.

3) جورج غريب : أبو فراس الحمداني : دراسة في الشعر و التاريخ ، ص،ص: 49، 50.

و يجعل "جورج غريب" رومـيات أبي فراس قسمين: القسـم الأول يتمثل في " شعر الاخوانيات" و قد زخر ديوان الشاعر بها إذ بلغت سبعة و ستون قصيدة ، كتبها إلى المقربين منه من أهله و أصدقائه و غلمانه أمثال أبي الهيجاء، و أبي العشائر، و أبي الحصين،... فكانت ست و أربعون منها قبل أسره و ما بقي منها في أثنائه.

و قد امتلأت الاخوانيات بالعواطف الجيّاشة و الشعور المرهف مع قلّة سمو الخيال.

بينما يتمثل القسم الثاني من الروميات في نظر "جورج غريب" في "الأسريات" نسبـة للأسر ، أو يطلق عليها "الرومـيات" نسبة إلى الـرّوم أي بلادهم ، و قد بلغ عـددها خمس وأربعون قصيدة.[1] و قيل أنها تربو على أربعين قصيدة و مقطوعة [2].

لقد أثر الأسر كثيرا في نفسية أبي فراس فجعله أكثر رقة و عاطفية ،أمّا من ناحية الاندماج ببلاد غريبة عن الشاعر (بلاد الروم) فقد كان من الطبـيعي أن تترك بصماتها أو أن تضـيف ألوانا جديدة فيه إلاّ أنّ ذلك لم يتجلى في شاعرية أبي فراس الأسير[3].

و يذهب "علي بوملحم" أحد شارحي ديوان أبي فراس إلى حدّ القول:" و الأفضل أن ندعوها الأسريّات لأنّها لا تدور حول علاقاته بالرّوم أو وصف بلادهم ، بقدر ما تتناول وصف الحالات النفسية التي كانت تنتاب الشـاعر ،و تجيءُ ردّات فعل أو أصـداء لما يبـلغه من أخبار بلاده و أحوال أهله و مواقف سيف الدّولة و سائر الناس منه" [4].

لقد تضمن شعر الروميات مزيجا من الفنون و الأغراض الشعرية المألوفة عند العرب، فنجد فيها النسيب و الرّثاء و المديح ، بينما القسم الأكبر فيها نجده قائما على الحنين و الشكوى و الفخر ذلك لأن الفكرة الغالبة و المسيطرة على الشاعر هي طلب الفداء . و قد تنوعت أساليب الشاعر في إفشائه لهذه الرغبة فتارة نجده يلجأ إلى الاستعطاف مجسّدا حياة الذل و الهوان التي يلقاها و هو ما لا يليق بأمير ، و تارة أخرى نجده يظهر صبره و تجلده أمام الصعوبات علاوة على افتخاره بنفسه[5] ، نحو قوله في الدّالية:[6]

أقلب طرفي بـين خـلّ مكـبل   و بين صَفَيّ بالحديد مُصفّد

....

فيا مُلبسي النّعمى التي جلّ قدرها   لقد أخْلقت تلك الثياب فجدّد

---

1) المرجع السابق نفسه،ص،ص: 47، 48 .
2) أبو فراس الحمداني ،ديوانه،قدم له و بوبه و شرحه :د، علي بو ملحم،ص: 15.
3) جورج غريب:أبو فراس الحمداني : دراسة في الشعر و التاريخ ،ص،ص: 48، 49.
4) أبو فراس الحمداني ،ديوانه، قدم له و بوبه و شرحه ،د- علي بوملحم ،ص: 15.
5) جورج غريب: أبو فراس الحمداني : دراسة في الشعر و التاريخ،ص،ص: 50، 51.
6) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ،ص: من 68 إلى 70.

و لعلنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا روميات أبي فراس و التي تعد دُرّة في تاج شعره ، فكانت نتيجة لتلك الحروب التي دارت رحاها مع الروم فأسر بسببها الأمير/ الشاعر ، يقول صاحب اليتيمة:" و لا سيّما الروميات التي رمى بها هدف الإحسان ، و أصاب مشاكله الصواب و لعمري أنها –كما قرأته لبعض البلغاء– لو سمعته الوحوش أنست، أو خوطبت به الخرس نطقت ، أو استدعيت به الطّير نزلت"[1].

و رغم كل شيء فقد أدرك شاعرنا حقيقة الطبيعة البشرية ، بل إنها شديدة التقلب و التلون، فقد عاش أقسى و أمرّ تجربة يمكن أن يمرّ بها فارس أمير و شاعر حسّاس، الأمر الذي أدى إلى أن أنسته "غربته" كل شيء ، و كل مجد عسكري شارك فيه، أو لم يشارك... و لم يعد أمامه بالتالي إلا أن ينشُج ،و يناجي،و يتذكر و يذكر .. لا أن ينشيء الملاحم، و يصف فيها المعارك الضخمة و السّلاح الرّهيب،... منشغلا عن كل ذلك بتجربة الأسر الطويل التي دامت سبع سنوات، و قد ملأت أمّه العجوز نفسه و وجدانه شجنا فوق شجن ، حين جاءته أخبارها ، وكيف تأتي من منبج إلى حلب حاسرة أو حافية ، تسأل صهرها فداء ابنها ، باكية عند قدميه ضارعة متوسلة، و الأمير لا يملك إلا أن يردها خائبة.[2]

كل هذه الاعتبارات النفسية لم يلتفت إليها البعض منهم المستشرق السويسري"آدم ميتز" الذي وثب على أبي فراس ليجرده من كل مجد عسكري و من كل أسباب الفخر الحقيقية و بالتالي تجريده من القدرة على نقل و وصف المعارك، بل إننا نجده يجرد شعره من تلك الطلاوة و السلاسة التي صبغت قصائده و خصوصا رومياته المؤثرة فيقول:"و لا أرى في القصائد التي قالها في سجنه ببلاد الروم،إلا أنها نثر مسجوع"[3].

و هو كما نرى حُكم فيه تسرّع و عدم تروي ذلك أن هذا الباحث لو وضع شعر الروميات على محكّ التحليل النفسي و الفني الدّقيق لربما كان له رأي آخر ...

و مهما يكن من أمر فإن روميات أبو فراس عُدّت " من أكثر وجدانية و شعره عامّة وجداني ، لأنه تعبير صادق صاف عن خلجات النفس ، و عن العواطف و الانفعالات الذاتية الخاصة . فهو لا ينظم إلا تجربته ، فلا يحابي و لا يداري ، و لكنه شديد الصّراحة و الوضوح، و إذا كانت الروميات ... أكثر شعره وجدانية، فلأنها الحوار الوحيد بينه و بين ذاته ، و بينه

---

[1] محمد شحادة عليان: المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني،ص : 62.

[2] خليل شرف الدين :أبو فراس الحمداني ، فتوة رومنسية ، الموسوعة الأدبية اليسّرة"4" ،ص،ص: 81، 82.

[3] المرجع نفسه ،ص:82.

و بين العالم الذي لا يراه و لا يسمعه ، فهو معزول في سجنه ناء عن وطنه و العالم ، مقيّد بالسلاسل ، لا يبلغه العدو الآسر إلا أنباء السّوء" [1] ،و رغم ما لقيه أبو فراس من عذاب و تأوّهات من جرّاء الأسر فإنّنا نجده صلب العود ، صبورا في مواجهة العدوّ ،جريئا،على أنّ لأسره يدا فضلى في خلود اسمه و كذا يدا فضلى على الأدب العربي" لولا رومياته لما كان له في سائر شعره ما يتميز فيه من الشعراء العاديين و لولا/ أسره و شقاؤه لما جرى طبعه بهذه القصائد الرّائعة ، فجاء بها ذوْب العاطفة المتألمة و عصارة النفس الكليم ، فكتبت اسمه في سفر الخلود ، و مهّدت الأدب نوعا طريفا من الشعر الوجداني".

إن استسلام الشاعر لعواطفه أثر في خياله فجعله ضيقا و محدودا إذ "... لم ينفسح له مجال/ التصوير و التزيين، فقد كان يصف حالته في الأسر كما يحسّها و يشعر بها ، لا كما تجسّمها المخيلة و توسّعها ، و كان يصف الحروب ، و يذكر الوقائع دون أن يلجأ إلى الخيال لتلوينها و تعظيمها فعل المتنبي ، فصوره الخيالية قصيرة الخطى ، قريبة المدى ، و لكنها لطيفة محبّبة ، و تمتاز لغته في حسن اختيار الألفاظ ، و جمال التعبير ، ففيها الجزالة و شدة الأسر في موضع الشدة ، و فيها الرّقة و السّهولة في موضع الحنّو"[2].

و مهما يكن من أمر فإن أبا فراس شاعر مجيد بلا منازع ، مبدع بل إنه شاعر العاطفة سواء في شعره الحماسي أو في أسرياته، فقد جمع بين السيف و القلم فكان بحق الشاعر الملك و الفارس الأسير...

لقد كتب لهذا الشاعر الخلود و تبوّأ مكانته التي يستحقها كشاعر بفضل تلك القصائد العذبة التي قالها في أسره فهي أجود ما أنتجته قريحته الشعرية ، بل يمكن اعتبارها" من روائع الشعر الوجداني العربي و العالمي"[3].

أمّا قيمة شعر الرّوميات فتقوم على :صدق العاطفة و رقتها و عذوبتها و سموّها، و هذا ما يجعلها تؤثر فينا و تَحملنا على مشاطرة الشاعر أشجانه و مشاعره ، كما تقوم على طبيعتها و بُعدها عن التكلف بحيث نشعر و نحن نقرأها أن ذات الشاعر ذابت و سالت رقراقة صافية حارّة ، أضف إلى ذلك سهولة اللفظ و متانة التركيب و جمال الإيقاع الموسيقي .

---

[1] إنعام الجندي : الرائد في الأدب العربي ،جـ1 ،ص:405.
[2] بطرس البستاني ، أدباء العرب في الأعصر العباسية ،ص: من 373 إلى 376.
[3] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، تقديم و تبويب و شرح : علي بوملحم،ص:15.

و قد اجتمعت في الرّائية معظم المعاني التي ترددت في سائر الروميات،و ممّا لا شك فيه أن شعر أبي فراس في صفائه و نقاء لفظه و تعابـــيره يذكرنا بشعر الجاهلـــيين و خصوصا شعر عمرو بن كلثوم لما فيه من فطرة و طبع سليمين، و رغم ذلك فإن شعر أبي فراس سلـــيم من الضعف إلا نادرا؛ إذ قلما كان بعيد النظر في ما يقوله و ينقحه[1] ، و هو أمر طبيعي خصوصا و أننا أمام شاعر لا يشغله إلا التعبير عن خلجات نفسه المرهفة ، بل يكفيه صدق عواطفه التي انعكست في شعره؛ إذ هذا هو الأساس الأول في العمل الفني و الأدبي.

[1] إنعام الجندي: دراسات في الأدب العربي ، ص: 217.

الباب الأول: الأسلوبية

* الفصل الأول : مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم .
* الفصل الثاني : الأسلوب بين الغرب و العرب المحدثين .
* الفصل الثالث : الأسلوبية مفهومها و اتجاهاتها

الفصل الأول: مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم:

إن حديثنا عن مفهوم الأسلوب في الدراسات القديمة له أهمية كبيرة و ذلك باعتباره مدخلا هاما للكشف عن القيم التعبيرية في الصياغة ، فقد كانت هناك جهودا لا يمكن إنكارها فيما يخص التطرق إلى هذا المفهــوم ، و التي شملت بداية جهود المشارقة ليمتدّ بعد ذلك إلى المغاربة ، فالدراسات العربية القديمة لم تغفل هذا الجانب (أي فيما يتعلق بمفهوم الأسلــوب) و إن كان تناولها له محدودا . و مهما يكن من أمر سنتعرض إلى مفهوم الأسلوب المتجدّر في تراثنا العربي كالتالي:

أ- إن البحث عن مفهوم لفظة " الأسلوب" عند العرب قديما يحيل بنا أولا إلى التحديد اللغوي لهذه الكلمة .

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور تعريف الأسلوب بقوله :" يقال للسّطر من النخيل أسلوب ، و كل طريق ممتد هو أسلوب ......و الأسلوب :الطريق و الوجه و المذهب، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، و يُجمع على أساليب ، و الأسلوب الطريق تأخذ فيه، و الأسلــوب بالضم : الفن ، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه" [(1)] .

و قد أضاف الزمخشري " مفاهيم لغوية أخرى في تناولــه مــادة (سَلبَ) و ذلــك بقوله: " سَلَبَهُ ثوبه و هو سَلِيبْ و أخذ سَلَبَ القتيل و أسْلاب القتلى ، و لبست الثكلى السِّــلاب و هو الحــداد ، و تَسَلّبَتْ ، و سَلّبَتْ على ميتها فهي مُسَلّبٌ ، و الإحداد على الزوج و التَّسْليب عام ، و سلكت أسلوب فلان : طريقته و كلامه على أساليب حسنة. و من المجاز : سَلَبَه فــؤاده وعقله و اسْتلبه و هو مُستَلب العقل. و شجرة سَلِيب : أُخِذ ورقها و ثمرها، و شجر سُلُبٌ،و ناقة سَلُوبٌ: أُخِذ ولدها ، و نوق سَلائِب ، و يقال للمتكبر : أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة و لا يسرة [(2)].

انطلاقا من التعريفين السابقين يتبين لنا مستويين: أولهما هو المستوى المادي و ثانيهما المستوى الفني، فقد تنبّه إلى هذين المستويين " محمد عبد المطّلب " نلمس ذلـــــــك في قوله: " و بالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبين أمرين:

الأول البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل ،و من حيث ارتباطها أحيانا بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة.

---

[1] ابن منظور : لسان العرب جـ 7 ، ص : 225 (مادة سَلبَ) .
[2] الزمخشري : أساس البلاغة ، ص: 304 (مادة سَلبَ) .

والثاني: البعد الفني الذي يتمثل في ربطها بأساليب القول و أفانينه، كما نقول : سلكت أسلوب فلان : طريقته و كلامه على أساليب حسنة" [1] .

و مما سبق ذكره يتجلى لنا بوضوح انتقال دلالة كلمة " أسلوب" من معناها الحسي المتمثل في الطريق الممتد أو السطر من النخيل ، إلى المعنى الأدبي المتعلق بالجوانب الفنية التي يتخذها الأديب أي طريقته في التعبير .

لقد أصبحت كلمة أسلوب تردّد على ألسنة كثيرة في بيئات متعددة بدلالات متنوعة ، كما أنها تستعمل في بعض الحالات للدلالة على منهج البحث و قد ترادف كلمة منهج و لم تعد كلمة أسلوب ميدان بحث اللغويين فحسب ، بل صارت مجال طوائف من العلماء منهم علماء البلاغة و علماء النقد ، و لهم طرائقهم و مناهجهم المختلفة .[2]

و قد حظيت لفظة الأسلوب بالاهتمام في الدراسات القديمة خصوصا في مباحث الإعجاز القرآني و ذلك في مقارنتهم بين أسلوب القرآن و غيره من الأساليب العربية " فالمسار الفكري لقضية الإعجاز قد قادنا....إلى أمور أخرى، تنتمي إلى الطبيعة الإنسانية و أدائها اللغوي في الظاهر أو الباطن ، و بالضرورة لا بد أن يكون لذلك كله تأثير مباشر أو غير مباشر على مفهوم (الأسلوب) .....و الذي لا نشك فيه أن استخدام القدماء لكلمة الأسلوب قد ارتبط بفهمهم للكلام الإلهي و مقارنته بالكلام البشري ، كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب: أحدهما خفي غير ملموس و الآخر متجسد في الصياغة اللغوية ". [3]

و من بين الدارسين الذين اهتموا بالأسلوب قديما ضمن مباحث الإعجاز نجد " ابن قُتيبة" في كتابه "تأويل مُشكل القرآن" ،ففي كتابه هذا حاول إعطاء لفظة الأسلوب مفهوما محددا رابطا في ذلك بين تعدد الأساليب و التفنن فيها و بين طرق العرب في آداء المعنى نلمس ذلك في قوله :

" و إنما يَعرف فضل القرآن من كَثُر نظره ، و اتسع علمه ، و فهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ، و ما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلامـــــا في نكاح أو حمالة أو صُلح لم يأت به من واد واحد ، بل يفتنّ فيختصر تــــــارة إرادة التخفيف ، و يطيل تارة إرادة الإفهام ، و يكرر تارة إرادة التوكيد ، و يخفى بعض معانيه حتى يخفى على أكثر السامعين و يكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجميين ، و يشيــر إلى الشيء

---

[1] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ص: 10 .
[2] البدراوي زهران : أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث ص: 07 .
[3] محمد عبد المطلب :قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ص :31.

و يكنّي عن الشيء ، و تكون عنايته بالكلام حسب الحال ، و قدر الحفل و كثرة الحشد و جلالة المقام .....و لو جعله كله بحرا واحدا لبَخسه بهاءه، و سلبه ماءه". [1]

من هذا النص يتبين لنا ربط ابن قتيبة بين الأسلوب و طرق أداء المعنـى و التي تتنوع و تختلف بحسب المقام ، و لذا نجد ابن قتيبة في تناوله لمفهوم الأسلوب يربطه بمتلقيه لا بمبدعه مع مراعاة مختلف الأحوال التي يكون فيها فيغدو الكلام بالتالي مطابقا لمقتضـى الحال، و لا يخفى علينا أن العنصر الأخير عدّ ركنا هاما تقوم عليه البلاغة العربية أين يكون لكل مقام مقال " فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف أولا، ثم طبيعـة الموضـوع ثانيا ، و إلى مقدرة المتكلم وفنّيته ثالثا. و يبدو أيضا أن الرجل أدرك أو كاد يدرك ربط الأسلوب بالقطعة الأدبية كلها... بل إن طبيعة الأسلوب عنده تمتد لتشمل النص الأدبي و ما يتخلله من خصائص بلاغية... بل يمكننا القول أن ابن قتيبة قد استطاع التوصل إلى الربط بين النوع الأدبي و طرق الصياغة عندما ربط بين الخطبة و الموضوع الذي يتصل بها من نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح..." [2].

إن ما ذهب إليه "ابن قتيبة " لا يبتعد كثيرا عما ذهب إليه "عبد القاهر الجرجاني" في نظرية النظم فيما بعـد، و ذلك فيما يخص طريقة الآداء الفني و اعتمادها على نمط تعبيري خاص تصنعه إمكانات النحو المختلفة و التي تُسهم في الربط بين الكلمات، و كذا بين الجمـل و تبعا لذلك غدا الأسلوب طاقة تعبيرية مرتبطة بغرض معين من أغراض الكلام المختلفـة والمتعـددة " و من هنا يكون تعدد الأساليب راجعا إلى تعدد المقامات و الأحوال، ثم إلى الإطار الدلالي الواسع للكلام ، ثم إلى المقدرة الخاصة في نظْم الكلام " [3].

و الظاهر أن استحواذ قضية الإعجـاز و التي تعتمد أساسا على المقارنـة بين التعبير القرآني و ما سواه من التعابير، و هذه الفكرة كانت وراء حركة " الخطابي" الذي دعا إلى قصر مقارنته على المجال الدلالي الواحد ، و قد ربط بموجب ذلك بين الأسلوب و بين الغرض الذي يحتويه النـص الأدبي ، ذلك أن تعدّد الأغراض يؤدي إلى تعدد أساليب الكلام ، و نجد الرجل في سياق حديثه عن المعارضات في مذاهب الكلام يقول: " و ها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، و ليس بمحض المعارضة و لكنه نوع من الموازنة بين المعارضة و المقابلة، و هو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه، و ذلك مثل أن تتأمّل شعر أبي دؤاد

---

[1] ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن ، شرح و نشر السيد : أحمد صقر ص: 12 .
[2] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية ص: 12.
[3] محمد عبد المطلب :قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ص، ص : 33، 34 .

الإيادي و النابغة الجعدي في صفة الخيل، و شعر الأعشى و الأخطل في نعت الخمر، و شعر الشماخ في وصف الحُمُر، و شعر ذي الرّمة في وصف الأطلال و الدِّمن و نعوت البراري و القفار، فإن كل واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور، فيقال : فلان أشعَرُ في بابه و مذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره ،و ذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنـــي به و يصفه ، و تنظر فيما يقع تحته من النعوت و الأوصاف ، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصّــيا لها، و أحسن تخلّصا إلى دقائق معانيها، و أكثر إصابة فيها حَكَمْت لقوله بالسبق، و قضيت له بالتبريز على صاحبه ،و لم تبال باختلاف مقاصدهم و تباين الطرق بهم فيها" [(1)] .

من هنا يتجلى لنا فهم " الخطابي" للأسلوب حيث ربط بينه و بين الموضوع (الغرض) ذلك أن تعدد الأغراض و تنوعها يؤدي بالضرورة إلى تعدد طرق الآداء أو لنقل تعدد و تنوع الأساليب حسب طبيعة الغرض أو الموضوع المطروق من قبل الأديب ، و بموجب ذلك ألح الرجل على أن تكون المقارنة بين الشعراء في المجال الواحد الذي يتطرقون إليه " فالخواص الفنية للأسلوب تعتمد على الناحية الدلالية، و من ثم تكون هي مجـــــال المقارنة و الموازنـــة، و على هذا تتعدد الأساليب بقدر تعدد الأغراض و تنوعها " [(2)] .

من هنا ربط " الخطابي" بين الأسلوب و الطريقة الفنية الخاصة في الآداء، و بالتالي فالمفاضلة لديه بين شاعرين لا تكون إلا في المجال الواحد الذي يتطرقان إليه، و أن المزية لأحدهما لا تكون إلا إذا تفوق أحدهما على الآخر في طريقة أداء المعنى من خلال تأليف أو استخدام خاص للكلمات و التأليف بينها ثم بين الجمل. و هو في هذا على خلاف " ابن قتيبة"، هذا الأخير الذي ربط بين الأسلوب و تعدد أنواعه بتعدد طرق آداء المعنى، و إن كانا يتفقان كلا منهما ربط الأسلوب و الطريقة الفنية في الأداء باعتباره أن هذا الربط وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني.[(3)]

أما "الباقلاني " في كتابه "إعجاز القرآن" فقد عالج المسألة على أساس أن محل الإعجاز في القرآن إنما يكمن في طريقة نظمه و تأليفه العجيب و أسلوبه المتميز الخارج عن نطاق كل كلام، و مخالفته في أساليبه لكل مألوف من أشكال الخطابات الأخرى التــــي عرفهـــا العرب، و بموجب ذلك ربط الرجل الأسلوب بالجنس الأدبي الذي يرد فيه، ذلك أن لكل جنس من الأجناس (شعرا كان أو خطبة أو رسالة) خصوصيته التعبيرية و الفنيـــة التي يـــرد فيها، و بما أن الأمر كذلك في شأن خصوصية كل جنس من الأجناس الأدبية ، فإن للقرآن هو الآخر

---

[1] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ص،ص: 14، 15(نقلا عن بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني،تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ط2، القاهرة ، دار المعارف 1968. ص، ص: 65-66).

[2] محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ص : 36 .

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية ، ص: 15.

أسلوبه المتفرد ، فيقول الباقلاني:" و المتناهي في الفصاحة و العلم بالأساليب التي يقع فيها التفاصح متى سمع القرآن عرف أنه معجز " [1].

إن تعرفنا على أساليب العرب في الكلام ووجوه التصرف فيه و استعمال اللغة و مدى القدر الذي يمكن للمتكلم الوصول إليه من الفصاحة و معرفة ما يخرج عن هذا القدر ووسع المتكلم ما هو- في نظر الباقلاني- إلا وسيلة لإدراك الإعجاز ، من جهة، ووسيلة أيضا من خلالها يمكن التمييز بين مختلف الأجناس من خطب و رسائل و شعر[2] .

و في سياق دفاع الباقلاني عن القرآن في إثباته لإعجازه و تفوق أسلوبه و تميزه على باقي الأساليب ، فإنه ينفي بموجب ذلك أن يكون من قبيل الشعر ، أو من قبيل الكلام المسجوع أو أن يكون كلاما موزونا مقفى يتجلى كل ذلك في الفترة التالية: " إن نظم القرآن على تصرف وجوهه و تباين مذاهبه خارج من المعهود من نظام جميع كلامهم، و مباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، و له الأسلوب يختص به ....و قد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه و مباين لهذه الطرق. و يبقى علينا أن نبين أنه ليس من باب السجـــع ، و لا فيه شـــــيء منه ، و كذلك ليس من قبيل الشعر لأن من الناس من زعم أنه كلام مسجّع ...فهذا إذا تأمله المتأمل تبين -بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم- أنه خارج عن العادة ، وأنه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن ، و تميز حاصل في جميعه [3].

من هنا كان ربط الباقلاني للأسلوب بالجنس الأدبي أو النوع الأدبي مجالا هاما أثبت من خلاله تميز و تفرد القرآن الكريم عن تلك الأجناس التي عرفتها العرب شعرا كانت أو نثرا.

و قد تنبه " الباقلاني " إلى جانب ذلك إلى ضرورة ربط الأسلوب بصاحبه باعتبار أن الأسلوب تكمن قيمته في نقل غرض المتكلم القائم في نفسه بطريقة خاصة، و تتجلى لنا قمة ربطه بين الأسلوب و صاحبه حينما يصل الباقلاني النطق بالخط، و ذلك في قوله:" شبهوا الخط و النطق بالتصوير ، و قد أجمعوا أن من أصدق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك ، و الباكي الحزين ، و الضاحك المتباكي و الضاحك المستبشر و كما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان و الطبع في التصوير ما في النفس للغير [4].

من هنا تتضح لنا النظرة المبكرة للباقلاني في ربطه الأسلوب بمبدعه حيث يغــدو كبصمة خاصة به، هذا الأسلوب الذي قد يظهر من خلال النطق أو الخط" و النطق هو مجسّد حركة

---

[1]) الباقلاني: إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ص: 26 .
[2]) المرجع نفسه : ص: 113.
[3]) المرجع نفسه ص: 35.
[4]) المرجع نفسه ،ص:119.

المعنى الداخلية، و الخط هو مصورها المرئي " [1] على أن كلا من النطق و الخط يدلان على شخصية قائله و يرتبطان به و إضافة إلى كونهما وسيلتين هامتين تسهمان في نقل أغراض و مشاعر صاحبه، فإن هذا النقل لا يتم إلا عبر تقنيات و فنيات خاصة بهذا الأديب دون غيره.

و لم تتوقف محاولات إدراك معنى الأسلوب في نقدنا القديم في المشرق عند هذا الحد، فما هو " الزمخشري" مثلا يتميز في إدراكه لهذا المفهوم حين ربط بين مفهوم الأسلوب والخصائص الأسلوبية أو بين الأسلوب و الطاقة التعبيرية الكامنة فيه، متنبها في ذلك إلى تواجد تنويعات لغوية في الأسلوب و ذلك في معرض حديثه عن خاصية أسلوبية سميت عند البلاغيين بـ : "الالتفات" مقدما في ذلك نماذج تطبيقية من القرآن الكريم فيقول :" فإن قلت: لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب ، قلت : هذا يسمى الالتفات في علم البيان ، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب ، و من الخطاب إلى الغيبة ، و من الغيبة إلى التكلم .....و ذلك على عادة افتنانهم في الكلام و تصرفهم فيه، و لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن، تطرية لنشاط السامع، و إيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[2].

فظاهرة الالتفات من خلال ما سبق تسهم في تنوع أساليب الكلام و لا تجعله سائرا على طريقة أو وتيرة واحدة ، وهذا من شأنه تنبيه المتلقي، كما تبين لنا اعتماد " الزمخشري" على معطيات الدرس البلاغي و النحوي مستندا عليها في تحليله للنص القرآني متحريا في ذلك :"....الرصد الموضوعي للخصائص الأسلوبية .....رابطا بين التأثير الانفعالي لدى المتلقي و الخصائص التعبيرية في النص الأدبي عامة و القرآني خاصة"[3].

و قد أشاد" السكاكي "بظاهرة الالتفات هو الآخر مدمجا إياها في مباحث علم المعاني، مؤكدا خصوصية هذا البحث في الآداء الفني الذي يتميز بها الأسلوب مشيرا إلى دوره في تنشيط المستقبل أو السامع و تحفيزه باسمرار لترقب المزيد من الكلام الذي يأخذ في أفانين مختلفة الذي من شأنه أن يفضي إليه مبحث الالتفات و قد جاء في هذا السياق قوله:

" ....و يرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع ، و أحسن تطرية لنشاطه ، و أملأ / باستدرار إصغائه ......" [4] .

كما ربط "السكاكي" بين معنى الأسلوب و بين خاصية أخرى سماها بـ : "الأسلوب الحكيم" و يشرح لنا هذا قائلا :" أعني إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر بأساليب متفننة إذ ما

---

[1] محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 39.

[2] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ص،ص: 19،20 (نقلا عن : الزمخشري :الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، القاهرة المكتبة التجارية 1354هـ ص: 10/1)

[3] المرجع نفسه ص :21

[4] السكاكي : مفتاح العلوم ص: 76.

من مقتضى كلام ظاهري إلا و لهذا النوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة على ما نبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة ، و ترشد إليه تارة بالتصريح ،و تارة بالفحوى، ولكل من تلك الأساليب عرق في البلاغة يتسرب من أفانين سحرها و لا كالأسلوب الحكيم فيها، و هو تلقى المخاطب بغير ما يترقب "[1].

فقد ربط "السكاكي "هنا بين الأسلوب و حالة المخاطَب أو المقام الذي يكون فيه ذلك أن لكل مقام مقال كما يقال.

و قد أخذ مفهوم الأسلوب بعدا أكثر عمقا مع "ابن سنان الخفاجي "في كتابه " سر الفصاحة" ففيه يربط الأسلوب تارة بالإطار الدلالي للنص الأدبي (أي الغرض) ، و تارة أخرى يربطه بالجنس الأدبي الذي يتضمنه في الشعر أو في النثر ، و قد انصب اهتمامه و فهمه غالبا على الجانب المحسوس في الصياغة ، و قد راعى ابن سنان " إلى جانب ذلك كله المقام والحال " ....و من ثم يصبح ارتباط الأسلوب بالغرض نوعا من الفنية التي تستمد قوامها من الطاقة التعبيرية ، فالكناية وسيلة فنية لها سياقها الذي تستحسن فيه ، و هي بهذا أصل من أصول الفصاحة ، و شرط من شروط البلاغة ، و إنما تتحقق لها هذه المزية في السياقات التي لا يحسن فيها التصريح" [2] .

فالأسلوب إذن مرتبط ارتباطا وثيقا بالموضوع أو الغرض و هو يتنوع بتنوعه ، كما نجد الرجل يركز على أهمية السياق و الذي يلعب دورا كبيرا في إنتاج الكلام على الوجه الذي يقتضيه السياق ذاته، و يعلل "ابن سنان" ذلك بقوله: " لأن مواضع الهزل و المجون و إيراد النوادر يليق بها ذلك ، و لا تكون الكناية فيها مرضية ، فإن لكل مقام مقالا ، و لكل غرض فنا و أسلوبا " [3].

و في ربط ابن سنان الأسلوب بالجنس الأدبي نجده يربطه بالخواص الصوتية أو الإيقاعية ،هذه الأخيرة التي تمثل عنده الفارق الوحيد بين الشعر و النثر، و في موضع آخر نجد الرجل يشير إلى فكرة هامة قارة في اللغة و هي سمة التغير التي تلحق باللغة من عصر إلى آخر فطريقة الشاعر الجاهلي مثلا في التعبير هي غير الطريقة التي يعبر بها الشاعر في عصرنا الحالي، فدلالات الكلمات تتغير بتغير المكان و كذا ثقافة كل عصر، فتدخل مصطلحات جديدة بالمواضعة، و تهجر بعض أو كثير من المصطلحات التي لم تعد قادرة على استيعاب معطيات عصور أخرى لاحقة و هكذا دواليك ، و هو ما حاول "ابن سنان" أن يؤكده لنا في قوله:" و هذا الباب- أعني المواضعة و الاصطلاح في الخطاب – يتغير بحسب تغير الأزمنة

---

1) المرجع السابق نفسه ، ص:140.

2) محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 42.

3) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، تحق: النبوي عبد الواحد شعلان ،ص: 241.

و الدول ،فإن العادة القديمة قد هجرت و رفضت ، و استجد الناس عادة بعد عادة ،حتى إن الذي يستعمل اليوم في الكتب غير ما كان يستعمل في أيام" أبي إسحاق الصابي "، مع قرب زمانه منا ، و إذا كان الأمر على هذا جاريا فليس يصح لنا أن نضع رسوما نوجب اقتفاءها ، لأنا نحن في هذا الزمان قد غيرنا الرسم المتقدم لمن قبلنا ،و كذلك ربما جرى الأمر فيما بعدنا......"[1].

و إذا ما عرجنا على "بن خلدون" حول مفهومه للأسلوب، فإننا نجده قد تناوله في فصل "صناعة الشعر ووجه تعلمه" ، فنجده يقول :" و لنذكر هنا سلوك الأسلوب عنـــــد أهل الصناعة –صناعة الشعر –و ما يريدون بها في إطلاقهم ، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه . و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ، و لا باعتبار إفادته كمال المعنى من خـــواص التراكيب ، الذي هو وظيفة البلاغة و البيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية و إنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص،و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتفي الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصّها فيه رصا، كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العرب فيه ،فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به و توجد فيه كل أنحاء مختلفة ...." [2].

من خلال الفقرة السابقة يتحدد لنا مفهوم "ابن خلدون" للأسلوب كالآتي:

– ربط مفهوم الأسلوب بالإطار اللغوي أي باللغة التي اصطلح عليها مجتمع معين ، و بتعبير آخر ربط بين الأسلوب و القدرة اللغوية التي تتكون لدى كل فرد من أفراد ذاك المجتمع مما يمكنه من التعبير عما يريده بجمل و عبارات جديدة " أي تلك التي تمكنه من تكوين ما يريد من الجمل الجديدة في المناسبات المختلفة و يسمى "تشومسكي" هذه الملكة " المعرفة اللغوية" و يعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة / هي معرفة الفرد بالقواعد الصرفية و النحوية التي تربط المفردات بعضها ببعض في الجملة ......" [3]، فابن خلدون لا يكاد يختلف كثيرا عما قال به "تشومسكي" في أن هناك "أبنية عميقة" في الذهن بمراعاتها ينتج عددا لا يحصى من الجمل الجديدة [4].

---

[1] المرجع السابق نفسه ،ص: 382.

[2] ابن خلدون : المقدمة ،ص:589.

[3] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ،ص،ص: 34، 35.

[4] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص: 89.

-إن جودة الأساليب و حسنها تستند أساسا على مدى التزام منتج الكلام للقواعد اللغوية ونظامها العام ،والتي تمثل عنده أساليب العرب في الكلام ، فالأسلوب -في نظره- كما يذهب إلى ذلك " يوسف أبو العدوس ":" عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، و هو المظلة الكبرى التي تنضوي تحتها التراكيب ....."[1].

-تحديد نوعية الأساليب و ذلك لا يتأتى -في نظر بن خلدون- إلا من خلال دراسة النماذج الكلامية المتعلقة بأفراد مجتمع معين، و هذا من شأنه أن يفضي إلى تحديد العوامل المشتركة التي تقدم نموذجا و مثالا يوجّه كلام الأفراد في مجتمع معين.

-التركيز على ضرورة احتذاء أساليب العرب في الكلام دون تقليدها ، و هو ما يبين لنا مدى استيعاب الرجل لمفهوم الأسلوب لدى العرب المشارقة و خصوصا عبد القاهر الجرجاني في مفهومه للاحتذاء ، فإذا كان الاحتذاء عند الأخير لا يوجب أن يفقد الأديب شخصيته في العملية الإبداعية ،ذلك أن المزية و الفضيلة بين كلام و كلام لا يكون من حيث صحته اللغوية بل من حيث أدبيّته ،فكذلك الأمر عند " بن خلدون" إلا أن الأخير لا يقصر الاحتذاء على طرف واحد بل يجعله شاملا لطريقة خاصة بمنظومة اجتماعية ممثلة لأساليب العرب ، فيقول : " و هذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء ، و إنما هي هيئة ترسخ في / النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان ، حتى تستحكم صورتها ، فيستفيد بها العمل على مثالها و الاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر ...." [2].

و بإعطاء الرجل للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا يملأ النفس ، فإن تلك الصورة لا تتكون إلا بالاستناد إلى قواعد لغوية خاصة لا يجب الخروج عنها ، إلا أن احتذاء الأساليب العربية في الكلام لا يعني تقليدها بحذافيرها وحرفيتها الظاهرة ، بل يعتبر تلك الأساليب مثالا مشترطا نسيان ما حفظ منها ، ذلك أن الغاية ليس في استعمالها بعينها بل أن تنتقش صورتها و ترسخ في الذهن حينئذ فقط يصبح الأسلوب بمثابة المنوال الذي ينسج عليه لكن بألفاظ وتراكيب أخرى لزوما .

فمفهوم الأسلوب إذن عند " ابن خلدون" لا يرتبط بالاحتذاء بمعنى التقليد بل بالاحتذاء غير القابل للتقليد و لعل ذلك إدراكا منه بأن لكل أسلوب وسيلة تعبير خاصة به .

و يرجح "إحسان عباس" أن ابن خلدون فيما ذهب إليه من ضرورة احتذاء أساليب العرب في الكلام قد يكون متأثرا برأي الآمدي الذي احتكم إلى ما أطلق عليه (طريقة العرب) و الذي

---

[1] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق ،ص: 21.
[2] ابن خلدون : المقدمة ،ص،ص: 590، 591.

اهتدى على ضوء هذه الفكرة إلى تفضيل شعر البحتري و ما ذلك إلا لالتزام الأخير بهذه الطريقة[1].

- ربط ابن خلدون بين النوع الأدبي و بين الأسلوب متجها في ذلك إلى رصـد الفروق اللفظية و المعنوية بين الشعر و النثر رابطا هذه الفروق بخصائص عائدة إلى علـم النحو و الصرف و العروض و البلاغة ، و بصدد حديثه عن انقسام الكلام إلى مـنظوم و منثـــور يقـــول : " ....و هذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر، فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه، إذ أساليب الشعر تناسبها اللذوعية ، و خلط الجد بالهزل ، والإطنـــاب في الأوصـــاف، و ضرب الأمثال، و كثرة التشبيهـــات و الاستعارات ، حيث لا تدعو لذلك كله ضرورة في الخطاب .....فـــإن المقامات مختلفة، و لكل مقام أسلوب يخصه من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة و كناية و استعارة، و أما إجراء المخاطبات السلطانية على هذا النحو الذي هو على أساليب الشعر فمذموم "[2].

فابن خلدون هنا يقدم لنا مفهوما للأسلوب انطلاقا من الشعر و النثر، معتمدا على خصائص كل نوع منهما من ناحية البناء اللغوي و العروضي للتفريق بينهما ، كما ربط الرجل بين الأسلوب و بين قطبي الاتصال : المنشئ و المتلقي، و مقتضى الحال المتصل بهما من إطناب أو إيجار أو حذف أو إثبات ، أو تصريح أو... كناية و استعارة....أي أنه لكل مقام أسلوب يخصه و يعبر عنه في تأكيد منه على صلة الأسلوب بسياقه اللغوي علاوة على صلته بكل من المخاطِب و المخاطَب .

أما "ابن رشيق القيرواني" في كتابه "العمدة" و بالضبط في باب النظم نجده يحدد مفهوم الأسلوب بربطه بمفهوم الصياغة اللفظية كما ذهب إلى ذلك " الجاحظ"، و ما يتوفر في هذه الصياغة من تلاؤم الأجزاء و عذوبة النطق و سهولة المخرج يقول "ابن رشيق " :" قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، و إذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه و خف محتمله و قرب فهمه و عذب النطق به و حلى في فم سامعه . فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه و ثقل على اللسان النطق به و مجّته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء" [3].

---

[1]) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص: 337.

[2]) ابن خلدون : المقدمة ، ص: 586.

[3]) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ،جـــ 1 ،تحق : عبد الحميد هنداوي، ص: 224.

من خلال ما سبق نجد أن" ابن رشيق " يستعمل مصطلح "الأسلوب" في دلالته على المعنى الموجود في الوقت الحاضر : " فالأسلوب عنده سمة الكلام الفنية و صفته التي تميزه و تشير إلى فرادته "[1].

و في نفس الباب نجد" ابن رشيق" يربط بين الأسلوب و النوع الأدبي مبينا خصوصية كلا من الشعر و النثر (ممثلا هنا في السرد) انطلاقا من البنية اللغوية في قوله:" و من الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض و أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله و لا إلى مـــا بعده و ما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحــكايات و مشاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد ...."[2] ، فالشعر عنده يقوم على استقلالية كل بيت عما قبله و بعده، فنجده يستهجن ترابط الأبيات فيما بينها في القصيدة معتبرا ذلك من قبيل التقصـــير ذاهبا إلى أن هذا الترابط و التسلسل في البناء لا يكون حسنا إلا في مجال النثر و يحصر ذلك في معرض الحكايات التي تتطلب السرد معتبرا أن الترابط في بنياتها اللغوية خصيصة ملازمة للسرد .

كما نجد "ابن رشيق" في باب "اللفظ و المعنى" يصر على أهمية الربط بيـــن الألفـــاظ و تعالقها فيما بينها و طريقة تأليفها في قوله: " ....فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها و الحاذق ، لكن العمل على جودة الألفاظ و حسن السبك و صحة التأليــف ..."[3]. و لعل هذا يذكرنا بما ذهب إليه "عبد القاهر الجرجاني" في نظرية النظم في إصراره على أهمية تعالق الألفاظ فيما بينها و تشابكها في تركيب خاص بما يمكّن من المفاضلة بين كلام و كلام.

و "لابن رشيق" موقف آخر في نفس الباب يؤكد فيه على أهمية التأليف من خلال مصطلح " الحياكة" أين نلتمس أن مفهوم الأسلوب أصبح عملية واعية و مقصودة من قبل المؤلف و ما يتبع ذلك من حرية الاختيار على مستوى الألفاظ بما يناسب المعاني أو بما يتوافق و ترتيبها في النفس حسب ما ذهب إليه الجرجاني ، و قد تجلى هذا المعنى فيما نقله " ابن رشيق" عن "أبي منصور عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي" في قوله : " البليغ من يحوك الكلام على حسب الأماني و يخيط الألفاظ على قدود المعاني ....."[4] .

" فابن رشيق" فيما نقله نجده يقرن الأسلوب بالصنعة اللفظية أين يغدو الكلام صناعة كباقي الصناعات فيغدو الأســلوب بمثابة الثــوب الذي يكتسي به المعنى، و قد تجسدت لنا هذه المعاني انطلاقا من لفظتـــي " يحوك " و " يخيط"....

---

[1]) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق ، ص: 16.
[2]) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ،حـــ 1 ،ص: 227.
[3]) المرجع نفسه ،حـــ 1 ، ص: 114.
[4]) المرجع نفسه ،حـــ 1 ،ص: 115.

و يذهب الرجل في باب آخر و هو باب "المطبوع و المصنوع" إلى ربط مفهوم الأسلوب بعملية الاختيار الواعي من جانب المتـكلم نلتمس ذلك في قوله: " والعرب... نظرها في فصـــاحة الكلام و جزالته و بسط المعنـــى و إبرازه و إتقان بنية الشعر و إحكام عقد القوافي و تلاءم الكلام بعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض ..."[1].

فورود المصطلحات الآتية : " إتقان" ، " إحكام " ، " تلاؤم " ، " صنعة " ، " نسق" تؤكد مفهــوم " ابن رشيق " للأسلوب في ربطه بالصياغة اللفظية المرتبطة بقصدية المتكــلم في الاختيــار و التأليف على طريقة خاصة ، فالشاعر– كما ذكر "ابن رشيق" – في باب " الشعراء و الشعر " لا يكون حقيقا بهذه التسمية " ....إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى و لا اختراعه أو استظراف لفظ و ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة..."[2].

من كلام " ابن رشيق " السابق تستوحي إدراك الرجل لخصوصية كل مبدع في طريقة نظمه و تأليفه بين الكلمات بما يميزه عن غيره من المؤلفين في طرائقهم التعبيرية ، إذ لا بد من أن يتميز المبدع في تأليفه إما بأن يبتدع ما لم يسبق إليه و إما أن يزيد فيما قصر عنه غيره في المعاني و الألفاظ ، فإن تمكن ذلك كانت له المزية في الكلام ، فالأسلوب انطلاقا من ذلك ما هو إلا بصمة خاصة بصاحبه .

كما نجد الرجل في باب " المطبوع و المصنوع" يربط مفهوم الأسلـــوب بحالة المخاطِب و المخاطَب و مقتضى الحال ، تجلى ذلك في قوله : " و قال الجاحظ : كما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا و لا ساقطا سوقيا ، فكذلك لا ينبغي أن يكون وحشيا ، إلا أن يكون المتكلم به بدويا أعرابيا . فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانـــة السوقي ....." [3].

نستنتج من ذلك ذهاب " ابن رشيق" مذهب " الجاحظ" في ربطه الأسلوب بحالة المخاطِب و المخاطَب و بمقتضى الحال ، رغم أن نظرته –كما رأينا– قائمة على أساس الصياغة اللفظية بالدرجة الأولى ،و من ثم لم يدرك " ابن رشيق" طبيعة العملية الإبداعية في تشكلها لأول مــرة و القائمة على أساس التلاحم الشديد بين اللفظ و المعنى ، على أن هذه النظرة للفظ و المعنى هي نظرة أغلبية الدارسين القدامى الذين سبقوا "عبد القاهر الجرجاني".

---

[1]) المرجع السابق نفسه ، جـ 1 ،ص: 116.

[2] المرجع السابق نفسه ،جـ1 ،ص:104.

[3] المرجع السابق نفسه، جـ1 ،ص: 119.

و يعد "حازم القرطاجني" من خلال كتابه :" منهاج البلغاء و سراج الأدباء "من بين النقاد القدامى الذين تطرقوا لمفهوم الأسلوب وقد أسهب في ذلك ، إذ جعل القسم الثالث أو الأخير من كتابه خاصا به، إلا أنه ربطه هو الآخر " بالأغراض أو المقاصد التي يختص كل منها بمعان معينة معروفة لدى الجمهور يسمّيها حازم بالمعاني " الجمهورية" و ليس كلامه على الطريقة (أوالأسلوب) كلاما على خصوصية في بنية التعبير ، بل على ما يحب التزامه وفقا لمقتضى الحال ......" [1]، أي أن كلامه على الطريقة أو الأسلوب ما هو إلا في حقيقة الأمر كلام عن المذهــب يقول : " و الشعر ينقسم أولا إلى طريق جد و طريق هزل . و له قسمة أخرى من جهة ما تتنوع إليه المقاصد و الأغراض ، ....فأما طريقة الجد فهي مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة و عقل بنزاع الهمة و الهوى إلى ذلك ، و أما طريقة الهزل فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون و سخف بنزاع الهمة و الهوى إلى ذلك "[2] .

لقد ربط " حازم " الأسلوب بطبيعة الجنس الأدبي و طريقة الشعراء في ذلك ، من هنا كان المنهج الأول – في نظر "حازم" – الإبانة عن طريق الشعر من حيث انقسام القول الشعري إلى جد و هزل و أحوال ذلك من حيث ملاءمتها للنفوس أو منافرتها لها ، كما أن ذلك التقسيم الذي اعتمده " حازم" للشعر هو دليل على تأثره بأرسطو في قسمي الكوميديا و التراجيديا – كما ذهب إلى ذلك " شكري عياد" في كتابه: " أرسطو طاليس في الشعر" – و يضيف الأخير أيضا ما تعلّق بالقسمين السابقين من ميول الشعراء الأخيار لمحاكاة الفضائل ، و ميل الشعراء الأرذال لمحاكاة الرذائل ، إضافة إلى فهم " حازم" انطلاقا من تلخيص "ابن سينا" أن التراجيديا عبارة عن محاكاة ينحى بها منحى الجد ، بينما الكوميديا محاكاة ينحى بها منحى الهراء و الاستخفاف ، فجعل " حازم" ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربي إلى طريقتين : طريقة الجـــــد و طريقة الهزل[3].

كما اتسعت رؤية " حازم " لتتجاوز نطاق الجملة أو الجملتين ، و ذلك في حديثه عما سماه بــ : " مذهب المراوحة بين المعاني الشعرية و المعاني الخطابية " في نظرته إلى تشكل الأسلوب انطلاقا من: ذلك التلاؤم بين جانبين في التأليف و هما : الجانب التصويري أو الخيالي و بين الجانب الفكري أو الإقناعي.

يقول "حازم" بهذا الخصوص :" قد تقدم أن التخييل هو قوام المعاني الشعرية ، و الإقناع هو قوام المعاني الخطابية ...و استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ إذا كان ذلك على

---

[1]) جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، ص: 212.

[2]) أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ص: 327.

[3]) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ص:30 (نقلا عن : شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، القاهرة ، دار الكاتب العربي، 1967،ص،ص: 276، 277.)

جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع . كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع. و إنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى ، لأن الغرض في الصناعتين واحد و هو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه فكانت الصناعتين متؤاخيتين لأجل اتفاق المقصد و الغرض فيهما، فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه ، و للخطيب أن يشعر في الأقل من كلامه "[1].

و ما ذلك إلا التفاتا من " حازم" إلى مدى أهمية التنويع في الآداء الفني و ابتعاده بالتالي من الأداء الجامد المتحجر .

كما عرض لمفهوم " الالتفات" و ارتباطه بتنوع طرق الآداء و أثـــر ذلك في النفس يقول: " و لما كانت النفوس تحب الافتتان في مذاهب الكلام، و ترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، كانت المراوحة بين المعاني الشعرية و المعاني الخطابية أعود براحة النفس، و أعون على تحصيل الغرض المقصود، فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه، و أن تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها "[2].

و في تنويره اللاحق لإضاءته ينبه "حازم" إلى أن تلك المراوحة محكومة بشريطة تبعها لخصّيصة الأسلوب الشعري الأساسية و المتمثلة في عنصر الخيال ، بينما يعد الأسلوب الأساسي في الخطابة هو الإقناع :" و ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة ، مؤكدة لمعانيها ، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض ، و أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها ،و أن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة " [3] .

فمفهوم الأسلوب هنا– في نظر "حازم"– يتشكل من ذاك التآلف بين طرفي الخيال و الإقناع في العمل الأدبي ، و عليه رأى " حازم" أن تلك المراوحة في القول الأدبي إنما هي الأسلوب.

و نجد الرجل من جهة أخرى يتجاوز "عبد القاهر الجرجاني" في نظرية " النظم" فيقول : " وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ" [4]، و في معلمه التالي يتحدث عن الأغراض الشعرية " متجاوزا في دلالتها العامة إلى نظرة أوسع و أشمل للنسق الأدائي أو ما يسميه " حازم" بـــ : " الجملة الكبيرة من المعاني و المقاصد " يقول : " لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني و المقاصد، كانت لتلك

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص: 361.
[2] المرجع نفسه .
[3] المرجع نفسه ،ص: 362
[4] المرجع السابق نفسه ،ص: 363.

المعاني جهات فيها توجد، و مسائل منها تقتنى ....و كانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات و النقلة من بعضها إلى بعض و بكيفية الاطراد في المعاني صورة و هيئة تسمى الأسلوب "[1].

فقد تجاوز فكرة " النظم الجرجانية" إلى أسلوب القول نظما و معنى و ذلك في : "كيفية الاستمرار "، و في كيفية الإطراد "، و في " كيفية النقلة من بعضها إلى بعض " ، فيقول :
" وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول و كيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة ،فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ و العبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض ، و ما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب "[2].

و تكتمل رؤية " حازم "التي اتخذت مفهوم " النظم" و جعلته متوازنا مع التأليف المعنوي و منها يتشكل مفهوم " الأسلوب" يقول بهذا الخصوص :" فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، و النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية "[3] .

انطلاقا من ذلك يتبين لنا أن الأسلوب يبدو شاملا لجوانب البناء اللغوي، إذ يتعلق بالتأليفات المعنوية ، فيلاحظ إذ ذاك على الأسلوب:" حسن الاطراد ، "التناسب في التلطف " و "الانتقال من جهة إلى جهة ".بينما " النظم" نجده منصبا على التأليفات، و يلاحظ فيه هو الآخر حسن الاطراد إنما ليس بمفهوم الاطراد من معنى إلى معنى بل من بعض العبارات إلى بعض[4] .

و قد وسم " محمد عبد المطلب" ما قام به " حازم" بأنه " تلفيق" معللا هذا الحكم بقوله :
" لأن الرجل حاد عما عرف عن "عبد القاهر" بأن النظم يعتمد على الترتيب المعنوي في النفس الذي يرتبط بالعلاقة النحوية في الصياغة ، و لم يرد عنده في أي من أجزاء نظريته ما يفهم منه أنه يربط النظم بالتأليفات اللفظية وحدها ، بل إن مفهوم النظم عند "عبد القاهر" يتساوي تماما مع مفهوم الأسلوب ...."[5] .

كما أورد " محمد عبد المطلب" تراجع حازم عن هذا التلفيق ليسوي بين النظم و الأسلوب ،فقد نقل"السيوطي " فقرة في كتابه "الإتقان" و كذا في " معترك الأقران في إعجاز القرآن " نص على أنها لحازم من كتاب " المنهاج" ،ذهب فيها إلى أن " حازم" فسر الإعجاز

---

[1] المرجع السابق نفسه ، ص: 363.
[2] المرجع السابق نفسه.
[3] المرجع السابق نفسه، ص: 364..
[4] محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ،ص: 29.
[5] المرجع نفسه.

القرآني : " بأنه ظاهر في اطراد أسلوبه من الفصاحة و البلاغة "[1] .فيغدو الأسلوب بالتالي في -نظر حازم- بمثابة : " عملية لوصف درجة الامتياز ، وصولا إلى مرحلة الإعجاز في التعبير القرآني باعتبار ما يحتويه أسلوبه من خصائص تتصل بالفصاحة و البلاغة ، مما يدخل تحت مفهوم النظم كما حدّده عبد القاهر " [2] .

و في نهاية المطاف نرى -مع عبد المطلب -عدم ثبات " حازم القرطاجني" على اتجاه واحد في تحديد مفهوم الأسلوب إنما تأرجح بين عدة مفاهيم ، فمرة يربط الأسلوب بالناحية المعنوية في التأليفات ، و تارة بطبيعة الجنس الأدبي ، و تارة أخرى بالفصاحة و البلاغة كما سبقت الإشارة .

و لعل أكبر إنجاز نقدي في هذا المجال هو ما قدمه لنا " عبد القاهر الجرجاني" في قضائه على ثنائيتي اللفظ و المعنى من خلال فكرة " النظم" ،و قد اهتدى الرجل إلى ابتكار هذه النظرية باستيحائها من القرآن الكريم و الحديث الشريف ، و كذا من الشعر العربي القديم ، فإشكالية اللفظ و المعنى كانت وراء إنجازه لنظرية النظم في كتابيه " دلائل الإعجاز " و "أسـرار البلاغة " .

و في تعرض عبد القاهر لمفهوم الأسلوب نجده لا ينفصل عن نظريته في النظم بل نجده يكاد يطابق بينهما و ذلك باعتبارهما ممثلين هامين في إمكانية خلق التنوعات اللغوية الخاصة بالفرد و التي تقوم طبعا على الاختيار الواعي أو المقصود ذلك أن مجرد" توالي الألفاظ في النطق لا يصنع نسقا أبدا ، و إنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفات بتكوينها الأسلوبي الذي يميزها من ناحية و يربطها بالغرض العام من ناحية أخرى " [3].

و نجده في سياق آخر يقترب إلى الفكر الأسلوبي المعاصر حين يرى أن الشعر "و كذا القرآن" كلام ينتمي للغة لكنه متميز بخصائص و معاني تدخله في إطار أو حدود " الفن" ،هذه الخصائص التي بإمكاننا الوصول إليها و تحديدها، و كذا في رؤيته للألفاظ في أنها لا مزيّة لها بذاتها و لا فصاحة و لا بلاغة لها إلا في علاقاتها مع ما جاورها من كلمات في عملية تركيبية واعية "... ثم اعلم أن ليست المزيّة بواجبة لها في أنفسها و من حيث هي على الإطلاق و لكن تعرض بسبب المعاني و الأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض

---

[1] المرجع السابق نفسه، ص: 30.

[2] المرجع السابق نفسه.

[3] محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ،ص،ص: 43، 44.

و استعمال بعضها مع بعض ...." [1]، فنفهم من ذلك أن توالي الألفاظ على أي وجه لا يصنع نسقا أبدا، إنما يصنعه قصد المبدع للتأليف الفني بأسلوب يميزها أي بطريقة مخصوصة، فالعبرة أو المزية هي بإعادة تشكيل هذه المادة (أي اللغة) حيث يمكن التمييز بين كلام و كلام.

كما أن لكل غرض أسلوب يميزه :" واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرض أسلوبا – و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه/ نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال: قد احتذى على مثاله... " [2] .

من هذا النص تبين لنا أن الاحتذاء لا بد أن لا يوجب فقدان شخصية المبدع أو قصده إلى العملية الإبداعية (بصماته الشخصية)، فالأسلوب كما يقول هو طريقة من النظم و ضرب فيه، على أنه من الواضح أن مفهومه للاحتذاء في الأسلوب إنما يقصد به الطريقة الخاصة في التعبير و ليس بمعنى التقليد " إن الأسلوب –بهذا الفهم العميق–غير قابل للتقليد ، و إنما هو فقط قابل للاحتذاء ....ليس الكلام من قبيل الصناعات التي يصح فيها التقليد إلا على سبيل الحكاية أو الرواية...."[3].

من هنا يتبين لنا أن تمييز "عبد القاهر" بين كلام و كلام لا يتم من حيث صحته اللغوية أو النحوية بل من حيث فنيته أو أدبيته ، ذلك أن الكلام الأدبي دون غيره هو الذي ينسب إلى قائله و لن يتحقق ذلك إلى على مستوى النظم أين تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة ، فليس النظم ..." إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه " علم النحو" ، و تعمل على قوانينه و أصوله ، و تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها و تحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل شيء منها " [4] .

و نحن نذهب مع "نصر أبو زيد": في قوله باقتراب مفهوم النظم من مفهوم الأسلوب في قوله : " ......إن مفهوم النظم عند عبد القاهر يقترب إلى حد كبير من مفهوم الأسلوب، و يصبح " النظم" الذي يصنع " علم النحو" قواعده، هو علم " دراسة الأدب"،أو " علم الشعر..."[5]؛ فالجرجاني يربط بين علم النحو و بين النظم ربطا وثيقا ، و يقصد" عبد القاهر " بعلم النحو تلك المعايير أو القوانين النحوية التي من شأنها أن تحدد مكان الخطأ و الصواب في الكلام ، لكن هذه القوانين ما هي إلا أمر مشترك بين الناس فليس المزية لها في ذاتها لأنها

---

1) عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز في علم المعاني ،ص: 74.

2) المرجع نفسه ،ص،ص: 298، 299.

3) مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني : قراءة في ضوء الأسلوبية : نصر أبو زيد ،مجلة النقد الأدبي و الأسلوبية ،مج5 ،ص: 19.

4) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 70 .

5) مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني : قراءة في ضوء الأسلوبية : نصر أبو زيد ،مجلة النقد الأدبي و الأسلوبية ،مج5 ،ص:15.

بمفردها لا تفضي إلى تفاضل في مستويات الكلام أو تفاوت فيه ، نلتمس هذا المعنى في قول نصرأبو زيد : " .. و ليست هي القوانين التي تحدد "الفصاحة "و" البلاغة" بالمعنى الذي يقصده "عبد القاهر" و يحصره في " النظم"[1].

و قد أكد عبد القاهر الجرجاني بأدلة تطبيقية مستمدة من القرآن و الشعر على السبب الذي يكمن وراء تميز أسلوب عن أسلوب و الذي يعود إلى تخير الألفاظ و نظمها و تأليفها علـــــى طريقة مخصوصة مؤكدا في الآن ذاته على توخي معاني النحو في ذلك و حضور هذا الجانب ضروري في عملية التأليف و النظم ذلك أن "... أي قصور في النحو يؤدي إلى قصور في وظيفة اللغة و في انحطاط أسلوب عن أسلوب ، و يؤدي ذلك إلى فساد في التواصل .
و أسلوب شاعر أو أديب يظهر في كيفية توظيف هذه الأفراد المفردة و تحويلها من صور جامدة إلى أن تبعث فيها الحياة بمراعاة قواعد النحو و ما تؤديه الكلمات أثناء تحويلها من أسلوب إلى أسلوب آخر ..."[2].

من هنا يتبين لنا أهمية التأليف مع مراعاة خصوصية و تميز كل أسلوب عن غيره من الأساليب الأخرى دون إغفال جانب النحو في عملية التأليف ، فتكتسي الكلمات بالتالي أبعادا جديدة تنقلها من منطقة المألوف إلى منطقة العدول ، لذلك نجد "الجرجاني" يحلل الجمل في مختلف وجوهها لتأدية وظيفة النظم و الأسلوب ؛ إذ بهذه الوجوه تدرك الفروق اللغوية و يؤدى الكلام على وجهه السليم ، و بها أيضا يتميز كل أسلوب عن غيره[3].

وبصدد اعتناء عبد القاهر الجرجاني بالمعاني الثواني ، نجده يفضل تلك البنى التي تهز ذلك التطابق بين الدال و المدلول بمـــا يحقق انزياحا عـــــــــن طريـــــق التمثيل و التشبيه و الاتساع ، و الاستعارة و قد عدت الأخيرة إحدى البنى البلاغية التي عني بها "عبد القاهر" عناية كبيرة ، إنها– في نظره– وسيلة لبلوغ " الشرف الفني " فيجري الأسلوب –تبعا لقدرات المبدع –مشحونا بطاقة عدولية هائلة .
يقول "الجرجاني "بخصوص الاستعارة : " و اعلم أن هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، و يتسع لها كيف شاءت المجال في نفنها و تصرفها ، و هاهنا تخلص لطيفة روحانية ، فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية ، و العقول النافذة ، و الطباع السليمة ، و النفوس المستعـــــدة لأن تعي الحكمة ، و تعرف فصل الخطاب ، و لها هاهنا أساليب كثيرة ،

---

[1]) المرجع السابق نفسه، ص: 17.
[2]) صالح بلعيد : نظرية النظم ، ص: 133.
[3]) المرجع نفسه.

ومسالك دقيقة مختلفة ، و القول الذي يجري مجرى القانون و القسمة يغمض فيها ، إلا أن ما يجب أن يعلم في معنى التقسيم لها أنها على أصول ..."[1].

و مثلما ربط" الجرجاني " مفهوم الأسلوب بالبناء الاستعاري ، فهو أيضا يربطه بالبنـــاء التشبيهي " إذ همـــا يحركان المتلقي من المعنى الأول إلى الثاني ، ....و البناء التشبيهـــي بناء " معقد مركب " له طرق صياغية معينة ..من حيث تحوله إلى البناء (التمثيلي)"[2]. يقـــول : بهذا الشأن : " إلا أن الأسلوب غيره ، و هو أن المعني إذا أتاك ممثلا ، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى غير طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمّة في طلبه .وما كان منه ألطف ، كان امتناعه عليك أكثر ، و إباؤه أظهر و احتجابه أشد ...." [3].

و مما سبق ذكره نجد أن "عبد القاهر" يربط الأسلوب بخاصيتي الاستعارة و التشبيـــــــه و كيفية المجيء بهما في شكل متفرد ، فهنا يربط الأسلوب بطريقة آداء المعنى على وجه مخصوص و ما تحتويه هذه الطريقة من إمكانات نحوية تميز ضربا عن ضرب و أسلوبا عن أسلوب .

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان ،تحق : عبد الحميد هنداوي ، ص : 54.
[2] محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص: 47.
[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان ،ص: 106.

الفصل الثاني : الأسلوب بين الغرب و العرب المحدثين :

أ- مفهوم الأسلوب عند العرب:

يشير " أحمد درويش" إلى أن مصطلح الأسلوب أسبق من ناحية الوجود من الناحية التاريخية من مصطلح الأسلوبية ، كما أنه أوسع في الدلالة من الناحية المعنوية ، أما من حيث الناحية التاريخية فإننا نجد أن مصطلح الأسلوب Le style بدأ يستعمل منذ القرن الخامس عشر ، بينما لم يظهر مصطلح الأسلوبية stylistique إلا في بداية القرن العشرين [1] .

و علم الأسلوب : هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية :stylistics ، و في الفرنسية Stylistique، و يسمى الباحث في الأسلوب :Stylistician ، و كلمة Style تعني : طريقة الكلام ، و هي مأخوذة من الكلمة اللاتينية :Stylus بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة ، ثم أخذت فيما بعد تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب [2] .

فكلمة " أسلوب " أصبحت تعني اليوم الطريقة و الكيفية التعبيرية عند كاتب معين كما أن هذا المصطلح كثيرا ما أستعمل في عدة ميادين مختلفة، فنجد الناس يتحدثون عن أسلوب حياة ،و أسلوب فن ، و أسلوب أثاث و أسلوب حديث ...

لكن الاستعمالات المختلفة لكلمة " أسلوب " عبر مختلف الميادين لا ينفي اشتراكها في خاصيّة أساسية و المتمثلة في تلك الطريقة الخاصة سواء كانت في الحياة أوفي الحديث أو في الرسم أي أن الأسلوب " يأخذ طبيعة" السّمة الخاصة لفعل من الأفعال " [3] .

و المتفحص لكتب البلاغة اليونانية القديمة يجد أن الحديث عن الأسلوب يبدأ بأرسطو في كتابه " فن الشعر"، و قد أسهب في ذلك في مجال الخطابة في كتاب " فن الخطابة " ؛ إذ أفرد المقالة الثالثة و الأخيرة من كتابه هذا للأسلوب ، فدراسة الأسلوب إذن ارتبطت عنده أساسا بالخطابة أكثر من ارتباطها بالشعر ، و قد استخدم " أرسطو" في مقالته هذه الأسلوب بمعنى اللغة التي يستعملها المتكلم فنجده يقول في بدايتها : " إن المرء يراعي في قوله ثلاثة أشياء : "أولها وسائل الإقناع،و ثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها،و ثالثها ترتيب أجزاء القول " [4] .

فقد اعتبر " أرسطو" الأسلوب وسيلة من وسائل الإقناع ، و بصدد تقسيمه "الخطابة" إلى ثلاثة أنواع : القضائية ، و الاستشارية ، و الاستدلالية ، نجده يلح على أنه لكل منها مقامها

---

[1] أحمد دوريش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص: 16 .

[2] محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص :18 .

[3] المرجع نفسه، ص :21 .

[4] شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ،ص: 09 .

المناسب، ووسائلها الملائمة لها ، و أنه لخلق تأثير معين أو الوصول إلى غاية معينة لابد أن يستخدم الخطيب الوسائل الكفيلة بتحقيق كل ذلك ، منها ما يتصل بمعجم الألفاظ ، و منها ما يعود إلى أنماط التراكيب ،و منها ما يعود إلى ألوان المجاز [(1)] .

و إذا ما انتقلنا إلى " أفلاطون" نجده يعرف الأسلوب بقوله : " الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية" [(2)] على ما في هذا التعريف من تقارب مع تعريف " بوفون" للأسلوب و الذي سنتطرق إليه فيما بعد .

و قد قسم البلاغيون في العصور الوسطى و ما قبلها طبقات الأسلوب إلى ثلاثة أقسام ترتبط أساسا بطبيعة أو بأحوال المتكلمين ، و هذه الأقسام هي : الأسلوب البسيط ، و الأسلوب المتوسط و الأسلوب السامي ، كما حددوا لكل طبقة من هذه الطبقات موضوعاتها التي تصلح لها، و مفرداتها التي تستعمل فيها ، و صورها التي تزدان بها ، و قد وجد البلاغيون في إنتاج الشاعر الروماني " فرجيل" ثلاثة دواوين شعرية تصلح أن تكون نماذجا لطبقات الأسلوب الثلاث، فالديوان الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان " قصائد ريفية" Bucolique يعتبر نموذجا أمثلا للأسلوب البسيط ، و ديوانه الذي بعنوان " قصائد زراعية" Georgique إنما يعد نموذجا للأسلوب المتوسط ، بينما تعد ملحمة "الإنياذة" l'Eneide نموذجا للأسلوب السامي ، فشاع لدى البلاغيين- انطلاقا من هذا التقسيم- ما يعرف بدائرة فرجيل في الأسلوب ، و هي دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة ، و من ثم توزيع المفردات و الصور و كذا مظاهر الطبيعة و أسماء الحيوانات و الآلات و الأماكن على الطبقات الملائمة [(3)]؛حيث نجد أن الأسلوب الرفيع يمثل الطبقات الاجتماعية العليا (كرئيس الجند ،الملك) ، و يمثل الأسلوب المتوسط الطبقة المتوسطة " كالفلاح" بينما يمثل الأسلوب الضعيف أو البسيط الطبقة الوضيعة (مثل الراعي) ،و بذلك يتوازى هذا التقسيم مع الأعمال

---

[1] المرجع السابق نفسه،ص: 09.

[2] بييرجيرو : الأسلوب و الأسلوبية ،ص: 23 .

[3] أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص: 17 .

الرئيسية لفرجيل السابقة الذكر ، ويبرر بذلك تسمية " عجلة فرجيل" Roue de vergile بهذا الاسم[1] .

و خلال القرن الثامن عشر ظهرت فكرة جديدة مفادها أن الأسلوب يعكس شخصية صاحبه و هو ما تشهد به عبارة الفرنسي بوفونBuffon (1707-1788) في " مقال في الأسلوب " بأن:" الأسلوب هو الرجل "[2] ، و يقول في موضع آخر " إن المعارف ،و الوقائع ،و المكتشفات تنتزع بسهولة ، و تتحول و تفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ. هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان.و أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه و لذا لا يمكنه أن ينتزع، أو يحمل، أو يتهدم"[3] مما يوحي بالارتباط الوثيق بين الأسلوب و مؤلفه ، فهو لا يمكنه أن يتبدل ، و لا أن يهدم كما لا يمكن أن يقلد ...، و هو قول يقترب كثيرا من قول "أفلاطون" الذي يعتبر الأسلوب شبيها بالسمة الشخصية[4]، و من قول" سينيك": " الخطاب هو سمة الروح ". [5]

و تكاد جميع الدراسات الأسلوبية تنطلق من مفهوم " بوفون" للأسلوب، و تجتمع عند جوهر هذا التعريف و المتمثل في ربط الأسلوب بالسمات الشخصية المميــزة لموهبـــة الكاتـــب و عبقـــريته و خصوصيته ، لذا فهو لا يمكن أن يقلّد ، يقول " بيير جيرو": " و هذا يعني بكل بساطة أنه يمكن لأفكار الخطاب و جوهره أن تؤخذ من مؤلفها ، بينما الشكل الذي أعطاها لها ، فهو خاصية من خواصه ، و لا يمكن أن يتحول ، و لا أن يهدم و لا أن يقلّد "[6] ، و يذهب " جيرو" نفسه إلى تقديم تعريف للأسلوب و ذلك في مدخل حديثـه عن أصول البلاغة ، فالأسلوب- في نظره- طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، و لجنس من الأجناس ،و لعصر من العصور [7]، كما يعرّفه أيضا بأنه : طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة[8]، هذه الطريقة خاصة بالكاتب وحده ، و التي يختلف فيها عما سواه من الكتاب.... على أننا نشير في هذا الصدد إلى تعدد تعاريف الأسلوب و ذلك بحسب منطلقات الدارس ، فظهرت تبعا لذلك عدة أسلوبيات مختلفة مثل أسلوبية بالي ، أسلوبية سبيتزر ، أسلوبية ريفاتيــر، و غيرهم ، لذا حق "لسعد مصلوح" تسمية هذا النمط من الدراسة بالأسلوبيات ، و إن كانت تعددية التعاريف تكشف

---

[1] هنريش بليت : البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ،ترجمة و تقديم و تعليق : محمد العمري ،ص: 55.
[2] شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ص: 11.
[3] بيير جيرو: الأسلوب و الأسلوبية ،ص: 22.
[4] المرجع نفسه ،ص: 23.
[5] المرجع نفسه .
[6] المرجع نفسه ،ص،ص: 22، 23.
[7] المرجع نفسه ،ص: 05.
[8] المرجع نفسه ،ص: 06.

عن خصوبة هذا العلم من ناحية ، فإنها نعكس في الآن ذاته ما يحيط به من شكوك و آراء تقلل من أهميته في دراسة النص الأدبي[1].

على أن هذه التعاريف المتعددة للأسلوب تتمحور حول عناصر عدة ، و تبدو الأخيرة هي الأكثر أهمية في تعريف الأسلوب و هي :" التي تجعل من الأسلوب إضافة و اختيارا و انحرافا و توقعا " [2] .

لقد عد الأسلوب إضافة أو زيادة Addition ، يعني أن الأسلوب إنما هو شيء يضاف أو يزاد إلى اللغة بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية ، و هو أمر يقتضي وجود تعبير محايد ليس له أسلوب ، و إلى جانب التعبير المحايد هناك تعبير غير محايد أو غير متأسلب ، و قد أشارا "أنكفست Enkvist "إلى أن الإضافة تسبغ على التعبير تصوّرا مؤثرا و عناصر وجدانية ووحدة تشكيل فني ، و إذا عد الأسلوب إضافة فإنه يستدعي ناقدا أو قارئا يتعامل مع تلك الإضافة و يرى فاعليتها و شكلها و تأثيرها، و باعتبار الأسلوب إضافة فإنه يعني التحسين و الزخرفة و التجميل للتعبيرات المحايدة الخالية من كل أسلبة ممكنة[3].

و بالتالي فتعريف الأسلوب على أنه إضافة إنما يعني قبل كل شيء تلك الغاية التي يقصدها المنشئ و الذي يسعى إلى أن يكون تعبيره على هذا النحو و ليس على نحو آخر.خاصة إذا كان الأسلوب المعاين هو الأسلوب الأدبي ، و ذلك يعني وجود فرق شاسع بين اللغة المقصودة عبر أسلوبها و إضافتها و اللغة المجردة من الإضافة ، كما أن القارئ يتعامل مع الإضافة باعتبارها حقيقة أسلوبية متحققة و منتهية ، و لا يحق له بالتالي المساس بها ، بل يجب عليه أن يسعى لتأويلها و تفسيرها ، و بموجب كل ذلك نجد أنه ليس هناك من مناص في التعامل مع الأسلوب باعتباره إضافة ، و إلا كانت اللغة ذات مستوى واحد و هو أمر تنفر منه الطبيعة اللغوية المتمثلة في أن المبدعين لهم القدرة على تشكيل تعبيرات لم تكن متوفرة من قبل[4].

و يمكن القول أن للغة جانبان أساسيان هما: الجانب الشكلي و الجانب الوجداني. و قد أدرك " بالي" من خلال تركيزه على البعد الوجداني و التأثيري في اللغة (أي الجانب الثاني) أن الأسلوب لا بد أن يكون إضافة ، هذه الأخيرة تجعل من الأسلوب حقيقة واقعة ، و بالتالي لا بد للقارئ أن يتعامل معها بما تحتويه من تأثيرات وجدانية تتجسد في الشحن العاطفي الذي تحمله

---

[1] موسى ربابعة : الأسلوبية ،مفاهيمها و تجلياتها، ص: 21.
[2] المرجع نفسه، ص: 22.
[3] المرجع نفسه .
[4] المرجع نفسه،ص: 23.

اللغة في ثناياها ، و هو عنصر مهم لا يجوز إغفاله و ذلك لما له من دور في جذب انتباه القارئ و التفاته للنص الأدبي[1].

كما أدرك " هـ . زايدلر H.Seidler" الجانبين الأساسيين للغة :الشكلي العقلي ، و الجانب الإنساني و الوجداني،ذاهبا إلى أن الجانب الأخير هو مكمن الأسلوب بينما يخلو الأول منه "[2].

كما ارتبط " الاختيار" بمفهوم الأسلوب ، واعتبر الحد الفصال بين " الجمالي" و "غير الجمالي،"ذلك أن الكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية إلا إذا توفرت أو تحققت فيه جملة من" الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يؤثرها الشاعر أو الأديب دون بدائلها التي يمكن أن تسد مسدها لأنها في نظره ، دون تلك البدائل، أو أكثر ملائمة لتصوير شعوره و أداء معانيه ، و من ثم كان الأسلوب ذاته اختيارا، أي اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه أو هو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ...و يكون هذا الاختيار حين يفضل المنشئ كلمة أو عبارة أو تركيبا يراه أصدق و أسلم في توصيل ما يريده " [3] . من هنا يغدو الاختيار عملية قصدية واعية من قبل المؤلف ، فكل ما يختاره من لفظ أو تركيب أو عبارة ، كل يقوم بوظيفة معينة يكون المبدع قد حددها لها ، الأمر الذي ينفي صفة العفوية و الإلهام عن الأسلوب.

و تتعدد صور الاختيار ، فمنها ما يتم على مستوى اللفظ أو المعجم ، و منها ما يتم على مستوى التركيب و النحو،ويوجد هذا الفهم للاختيار لدى " تشومسكي " في نظريته حول " البنية السطحية و البينة العميقة"؛ إذ يتحدد الأسلوب عند هؤلاء " بوصفه اختيارا أو استثمارا و توظيفا للطاقات الكامنة في اللغة ؛ إذ إنه يمكن تحديد هذه الطاقات و كشف أبعادها عن طريق " قواعد التحويل" ، و بذلك تكون السمة الأسلوبية هي الصورة المنتقاة من بين التحويلات الاختيارية المتعادلة معها دلاليا و التي تعد من هذه الزاوية بدائل لها[4]. فتكون وظيفة الدارس الأسلـــوبي – تبعا لذلك– كامنة في تقصي مظاهر الاختيار و ملامحه في النص الأدبي بغية الوصول إلى الوظيفة التأثيرية و الإبلاغية و الجمالية فيه، لكن الإشكال يكمن في التساؤل الآتي : هل كل اختيار يعد أسلوبا؟ و الإجابة عن ذلك في هذه الحالة هي بالنفي ، فليس كل اختيار أسلوبا خاصة إذا لم يتضمن هذا الاختيار أي قيمة جمالية أو فنية في ثناياه [5]، و بهذا الخصوص حاول " برند شبلنر" أن يحدد الاختيارات على النحو التالي :

---

1) المرجع السابق نفسه،ص: 24.
2) المرجع السابق نفسه .
3) الأسلوبية و النص الأدبي : حسين بو حسون ، مجلة الموقف الأدبي،ع :378، ص:03.
4) المرجع نفسه.
5) موسى ربابعة : الأسلوبية ، مفاهيمها و تجلياتها، ص: 34.

1-اختيار الغرض من الحديث: مثل : إبلاغ الدعوى، الإقناع، اكتساب معلومات معينة، كما يمكن أن يكون في غرض جمالي بالنسبة للنصوص الأدبية.

2-اختيار موضوع الحديث: يختار فيع الأشياء (غير اللغوية) التي يريد الحديث عنها، مثلا إن أراد الإخبار عن حصان فيمكنه أن يختار بين :حصان ، جواد ،فرس ....

3-اختيار الرمز اللغوي:و يتمثل في اختيار المتكلم-إذا كان عالما بعدة لغات- لغة أو لهجة ما.

4- الاختيار النحوي : يختار فيه المتكلم التراكيب النحوية مثل : جملة استفهامية أو خبرية .

5- الاختيار الأسلوبي: و يعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليا [1].

إلى جانب ذلك نجد أن الأسلوب ارتبط من جهة أخرى بالانحراف (Déviation) على أن الأخير ارتبط ارتباطا وثيقا بالاختيار ، فبما أن الاختيار بإمكانه أن يبرز بالمقارنة مع الأسلوب المحايد أو ما يعرف بالدرجة الصفر في الكتابة ،فإن الاختيار بموجب ذلك له صلة وثيقة بالانحراف و تتعدد مرادفات هذا المصطلح فنجد أنه : انزياح، و تجاوز، و انتهاك وتحريف و اختلال ....بالنسبة للنقد الغربي .

و لقد لقي هذا المصطلح تعددا أيضا في نقدنا العربي قديمه و حديثه مثل : العدول، المخالفة، الغرابة، الاتساع ....كما تعددت تسميات المعيار الذي يخرج عنه الانحراف فنجد : الدارج و المألوف و الشائع ،و الوضع الجاري و الدرجة الصفر و السنن اللغوية و العبارة البريئة [2] ، كما نعثر على مماثلات لذلك في البلاغة و النقد عند العرب قديما مثل : أصل اللغة، و أصل الوضع ، و الحقيقة و غيرها من المصطلحات في " إشارة منهم إلى الجانب التقعيدي " [3].

و من بين الاعتراضات التي وجهت إلى أصحاب نظرية الانحراف هي صعوبة تحديد المعيار أو القاعدة التي يقاس إليها الانحراف، على أن " بيير جيرو " يرى" أن المنهج الإحصائي يمكن أن يكون معيارا من خلال الألفاظ ذات التواتر غير العادي عند كاتب معين بالقياس إلى عدد آخر من الكتاب المعاصرين " [4] ، بينما يعتبر" ريفاتير" أن السياق هو في حد ذاته معيار،

---

1) المرجع السابق نفسه، ص: 30.

2) المرجع السابق نفسه، ص: 35 .

3) عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ص:147 .

4) موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص: 37 .

فبدلا من أن يبحث عن المعيار في أشياء خارجة عن إطار السياق، نجده يذهب إلى أن السياق نفسه يمكن أن يكون معيارا [1] .

أما " جان كوهن" فنجده يشير إلى اللغة المستعملة و العادية معتبرا أن النثر يخلو من الانزياح على خلاف الشعر الذي يصل فيه الانحراف إلى أقصى درجة ف :" الخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه ، و هو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته ، و الخطاب الشعري يعاكس النسق ، و في هذا النزاع يخضع النسق و يستجيب لتحول الشعر ، حسب عبارة عميقة" لفاليري" ، لغة داخل لغة ، نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم ، و بواسطته يتشكل نمط جديد من الدلالة...". [2]

كما يذهب " كوهن" إلى اعتبار الإحصاء وسيلة إجرائية لقياس الانزياح بين كل من الشعر و النثر ، فإذا كانت الأسلوبية " هي علم الانزياحات اللغوية ، و الإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس ؛ إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر " [3] .

و هناك رأي آخر يجعل المعيار كامنا في " الكفاءة " أو " القدرة اللغوية" ، و تعتبر النموذج المثالي للغة ،و هذا النموذج– في نظر "تشومسكي" و أتباعه – هو الذي يمكن أبناء اللغة أن يميزوا على مستوى سطح اللغة بين ثلاثة أنماط من التراكيب و هي : تراكيب صحيحة تؤدي المعنى و أخرى فاسدة لخلوها منه ، و ثالثة لا تنتمي إلى أيهما ؛ إذ هي من جهة لا تتسم بالصحة الكاملة ، لأن بنيتها التركيبية تختلف أو " تنحرف" بدرجات متفاوتة عن الصورة المثلى للكفاءة اللغوية ، و هي لذا تسمى الجمل غير النحوية أو الجمل المتقاربة و حسب هؤلاء أن الاستعمال يكرس اللغة في ثلاث مستويات من المقاربـة ، و هـي المستـوى النحوي، اللانحوي، و المستوى المرفوض، و يعنون بالمستوى اللانحوي باعتباره ظاهرة أسلوبية ،و هو الذي يمثل الانحراف عن الأنموذج المثالي للكفاءة اللغوية، الذي يعد معيارا يقاس به مدى انحراف الجمل المقاربة أو المستوى اللانحوي [4] .

و يمكننا القول من خلال ما سبق أن الانزياح له فاعليـة و دور هام في الخطـاب الأدبي، و تكمن أهمية هذا الانحراف / الانزياح في إضفائه بعدا جماليا و حيوية على السياق الذي يرد فيه ، و لذا على الدارس الأسلوبي أن يقف عند ظاهرة الانزياح في النص و ذلك باعتبار هذه

---

1) المرجع السابق نفسه ،ص: 37.
2) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية . ترجمة: محمد الولي و محمد العمري ،ص :129 .
3) المرجع نفسه، ص :16 .
4) الأسلوبية و النص الأدبي : حسين بوحسون ، مجلة الموقف الأدبي، ص: 05 .

الظاهرة ملمحا أسلوبيا بارزا تجعل الدارس ينقاد نحوهـا ضرورة فيسائلـــــــــها و يحاورها و يعيد من جديد قراءتها بغية استنطاق النص من جديد .

و الأسلوب من وجهة نظر أخرى يقوم على ما يتركه النص من أثر و ردود فعـل لـــدى المتلقين ، فهو (أي الأسلوب) بمثابة القوة الضاغطة المسـلطة على حساسيـــــة القارئ ، ويمثل هذا الاتجاه " ريفاتير" فنجده يعرف الأسلوب بأنه: " إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام و حمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص و إذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة ، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر و الأسلوب يبرز ". [1]

ف"ريفاتير" انطلاقا مما سبق يرى أن البحث الأسلوبي الموضوعي يقتضي ألا ينطلق فيه المحلل الأسلوبي من النص مباشرة بل عليه الانطلاق من تلك الأحكــام التي يبديها القارئ حوله، لذا نجده" ريفاتير" ينادي باعتماد قارئ مخبر ليكون بمثابة مصدر للاستقـــراء الأسلوبي، فيعمد المحلل بعد ذلك إلى جمع كل ما يطلقه هذا القارئ من أحكام معياريـــــــة واعتبار الأخيرة ضربا من الاستنتاجات نجمت عن منبهات أو مثيرات كامنة في صلـب النص، و ربط تلك الأحكام الذاتية بمسبباتها باعتبارها أنها غير عفوية و لا اعتباطية، فهو من قبيل عملية موضوعية [2].

ب- مفهوم الأسلوب عند العرب المحدثين :

إلى جانب الأبحاث التي شهدها الدرس العربي القديم في مجال الأسلوب، فإننا نجد الدرس العربي الحديث قد وجه هو الآخر عنايته و دراسته إلى هذا المجال من قبل النقاد و الدارسيـن و اللغويين فتعددت -تبعا لذلك- تعريفات الأسلوب تبعا لتنوع الدارسين و اتجاهاتهم،و قد اعتمد بعضهم على ما ذكره القدماء ،فهاهو مثلا "حسين المرصفي" يعقد فصلا في صناعة الشعـــــرووجه تعلّمه و الذي نجده يعتمد فيه على الفصل الذي عقده "ابن خلدون" بنفس العنوان و كما حدده قبله "ابن رشيق" في عمدته، فنجد المرصفي يعيد نفس الكلام الذي ورد عند ابن خلـــدون ،و هو يكاد يتفق مع آرائه فالأسلوب عند "المرصفي" لا يكفي في تحصيله توفر الملكة فحسب، بل إنه يحتاج بخصوصه إلى تلطف في العبارة، و كذا محاولة رعاية الأساليب التي اختصت العرب بها في استعمالها [3] .

و من جهة أخرى نجده يربط بين الأسلوب و بين المبـــدع و ذلك في ضرورة أن تتوفر في الأخير الاستعداد الطبيعي الذي يساعده على الإنشاد، و أن يتوفر على حافظة قوية، و الفهم

---

1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص: 83.

2) المرجع نفسه، ص،ص: 83، 84.

3) حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ،ص: 465.

الثاقب، و قوة الذاكرة[1].

و انطلاقا من هذه الخصائص نجد "المرصفي" يربط بين خصائص التكوين النفسي والجسمي للمنشئ و بين الأسلوب الذي يقوم باستعماله في إنتاجه الأدبي ، فهذه الخصائص ذات علاقة وطيدة باللغة لدى الشخص المتكلم ،و هي تختلف من شخص لآخر ، بل لا يتساوى فيها الناس جميعا نظرا لطبائعهم المختلفة و المتمثلة في أربع طبائع هي : الدموي، الصفراوي، السوداوي، البلغمي يقول" المرصفي" في هذا الصدد: " فالدموي يكون ممتلئ الأعضاء، مكتنز اللحم، صافي اللون، نبره صحيح الجمال، الصفراوي يكون نحيفا يابسا في لونه صفرة، والسّوداوي يكون يابسا، في لونه كُمدة، شديد الشّبَق ، و البلغمي يكون رخوا مائيا، في لونه زرقة ، و من خواص الدموي سرعة الحفظ، و بطء النسيان ، و من خواص الصفراوي سرعة الحفظ، و سرعة النسيان، و من خواص السوداوي بطء الحفظ و بطء النسيان، والبغلمي بطيء الحفظ سريع النسيان "[2].

و من جهة أخرى يربط "المرصفي" الأسلوب بالغرض الأدبي للنص في قوله: " ففي الحماس مثلا يكون الكلام مهيّجا للقوى، مثيرا للغضب، باعثا على الحميّة ، و في الغزل يكون سارا للنفوس ، مريحا للخواطر ، و في العتاب هاديا للموافقة و مؤكدا للرضا، إلى غير ذلك مما تضطرك إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الإيصال إلى المرغوب،و الحماية من المرهوب[3] .

من هنا نلاحظ أن "المرصفي" لا يكتفي بربط الأسلوب بالغرض ، بل يربطه في الوقت نفسه بالمتلقي و مدى تأثير الأسلوب في مشاعره و أحاسيسه ، و من هنا أيضا ندرك أن "المرصفي" يجعل من عملية تكوين الأسلوب عملية واعية من قبل المنشئ، فالأخير بإمكانه اختيار المفردات و التراكيب المناسبة للغرض الذي يريد طرقه مدحا كان أو غزلا أو في مجال الحماسة و غيرها من المواضيع و الأغراض....

و لقد كانت محاولة "الرافعي" في كتابة "إعجاز القرآن و البلاغة النبوية" لا تقل شأنا عن محاولة سابقيه في هذا المبحث ، فقد بحث الرجل مسألة إعجاز القرآن و البلاغة النبوية متعرضا إلى مفهوم الأسلوب و الذي يتحدّد في: " أفصح الكلام و أبلغه و أجمعه لحر اللفظ و نادر المعنى"[4].

---

[1] المرجع السابق نفسه، ص: 472.
[2] المرجع السابق ،نفسه.
[3] المرجع السابق نفسه.
[4] الرافعي : إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، ص: 204.

و قد تأثر الرافعي بمحاولات سابقيه في هذا المجال خاصة بعبد القاهر الجرجاني في كتابيه: " دلائل الإعجاز" و " أسرار البلاغة "، و ما يهمنا في هذا الصدد هو ما قدمه "الرافعي" من فهم لمعنى الأسلوب أثناء دراسته لقضية الإعجاز القرآني؛ فمن الأمور التي تطرق إليها الرافعي هو اعتباره" الأسلوب" صورة عن مبدعيه ، لذلك فهو يؤكد على ربط الأسلوب بمبدعه، حتى أن القارئ يمكنه أن يمسك بإحساساته من خلال تعبيره الذي يستخدمه ، كما يستطيع الأخير (أي القارئ) أن يتبين مواطن ضجر المبدع أو ملله ، و ما إلى ذلك انطلاقا من مواضع الكلام المختلفة[1].

كما يجعل الرافعي" الأسلوب" بمثابة الصناعة التي تخضع إلى تلك القوانين الشائعة في الخطاب لدى المستمعين و لحن القوم و كذا طريقة اللغة [2]، أين تستجيب كل كلمة لحركة المعاني في النفس ، فتسبق الألفاظ بالتالي إلى الألسن حتى كأنها أفرغت على المعنى إفراغا ، ولا يخفى علينا تأثره في هذا المعنى بعبد القاهر الجرجاني في ربطه عملية التأليف بين اللفظ والمعنى،علاوة على مراعاة قوانين النحو في هذا التأليف في قوله :" ...و أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله، و تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها"[3]،فأثر عبد القاهر واضح في ما ذهب إليه من تعريف للأسلوب خصوصا حينما اعتبر الأسلوب بمثابة تلك الصورة الذهنية للصياغة اللفظية ، و متى وقف واحد من المستمعين على سر تلك الصنعة و الصياغة فإنها تفقد سحرها و يبطل إعجازها و تأثيرها فيهم .

و حينما يعتبر "الرافعي" الأسلوب صورة عن مبدعيه ، فإن ذلك يعني التصاق الأسلوب بصاحبه ، فهو طريقته الخاصة في التفكير و كذا التعبير الذي يميزه عن غيره، و هو ما يوحي بإلمام الرافعي بشكل أو بآخر بمقولة " بوفون" الشهيرة" التي تعتبر الأسلوب هو نفسه الرجل .

إلى جانب ذلك قسّم الرافعي اللغة إلى قسمين : لغة عامة : و تتمثل في أساليب التواصل في الحياة اليومية عبر مختلف المواقف ، و هذا النوع يصدر بعفوية و لا يقصد فيه للتأثير الفني، لذا لا يعتنى فيه بالتراكيب .

و لغة خاصة: و هي التي تخرج عن نطاق الأولى أي اللغة العامة ، و تتميز بحسن اختيار طرق تأدية المعاني من تشبيه و مجاز و كناية و استعارة و غيرها ، التي تكون أقرب و أكفل

---

1) المرجع السابق نفسه، ص: 272.

2) المرجع السابق نفسه، ص،ص: 247، 248.

3) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 70.

للتأثير في المتلقي [1]،و هذه اللغة الخاصة لا بد لها من أن ترتبط بطبيعة المتلقين و طبقات أفهامهم ، و اعتبارها بما هو أبلغ في النفس.

كما أشار" الرافعي" إلى الارتباط الوثيق للمعاني بالناحية النفسية للمبدع ، و ذلك أن الكلام ما هو إلا صورة لفظية محسوسة أو مادية يختارها المبدع لتصوير ما هو خفي وباطني، و مدى قدرة هذه الصورة على إيصال هذا الخفي من العواطف و الآراء إلى الآخرين باعتبار أن الألفاظ أوقية للمعاني المنظمة على نحو ما في نفسية المبدع كما سبق الذكر.

و قد خاض "أحمد الشايب" في البحث الأسلوبي من خلال كتابة "الأسلوب" هو الآخر ، ساعيا في ذلك إلى تأصيل مفاهيم الأسلوب و كذا مناهجه، و قد رصد لنا عناصر الأدب والمتمثلة في العاطفة ، الفكرة ، نظم الكلام ، الخيال، و الأسلوب، معرفا بالعبارة اللفظية (الأسلوب) بقوله:" هي الوسيلة اللازمة لنقل أو إظهار ما في نفس الأديب من تلك العناصر المعنوية"[2].

و بما أن العناصر السابقة هي عناصر الأدب فإنه يعرّف الأخير بأنه ذلك "الكلام الذي يعبر عن العقل و العاطفة"[3].

من هذا التعريف نستوحي ما ذهب إليه " بالي "حينما اعتبر أن للخطاب جانبين : جانب فكري عقلي ، و آخر وجداني عاطفي ، و هما يتفاوتان كثافة بحسب ما يتمتع به المتكلم من استعداد فطري ، و حسب الوسط الاجتماعي الذي يكون فيه و الحالة التي يكون فيها[4].

و في حد الأسلوب نجد "أحمد الشايب" يورد التعريف اللغوي لابن منظور في " لسان العرب"، ثم بعد مناقشته لهذا التعريف ينتهي إلى أن للأسلوب معنيان : معنى حسي و الآخر معنوي[5].

كما يورد كذلك تعريف " ابن خلدون " للأسلوب و يعمد إلى تحليله هو الآخر لينتهي إلى القول بأن: " الأسلوب هو طريقة التفكير و التصوير و التعبير" [6].

و نجد"الشايب" يوافق" ابن خلدون" فيما ذهب إليه من اعتبار أن الأسلوب صورة ذهنية في الأصل تمتلئ بها النفس، و على منوالها تنسج العبارات .

يقول "الشايب":" و معنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، و هو

---

1) الرافعي :إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ،ص: 342.
2) أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب االأدبية، ص: 12.
3) المرجع نفسه ،ص: 13.
4) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ،ص: 45.
5) أحمد الشايب : الأسلوب ،ص: 41.
6) المرجع نفسه ،ص: 45.

يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم ..." [1]، و هو تعريف يحيلنا على آراء عبد القاهر في مسألة اللفظ و المعنى و ما تركه الأخير من أثر واضح على سابقيه من الباحثين و كذا اللاحقين .

و من ناحية أخرى نجد " الشايب" يربط الأسلوب بغرض الخطاب، مرجعا السّر في اختلاف الأساليب إلى اختلاف هذه الأساليب و اختلاف أغراض الخطاب " لأن ما يحسن في خطاب جماعة أو في حال ما، قد لا يحسن مع جماعة أو في حال أخرى، و ما قد يصلح لغرض علمي من الأساليب لا يصلح لغرض أدبي ،....لذلك يعترضنا دائما هذان السؤالان: ماذا نقول ؟ و كيف نقول ؟ " [2] ،فنجد الرجل يعرف موضوع البلاغة و ذلك بالرجوع إلى أهم خواصها والمتمثلة في مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

و قد نبه " الشايب" إلى اختلاف الأساليب باختلاف الموضوع ، فالاختلاف اللفظي –في نظره – ظاهرة حتمية نظرلاختلاف طبيعة الفنون الأدبية من حيث عناصرها المعنوية أولا ، غاياتها التأثيرية أو التعليمية أو كلتيهما ثانيا، كما تختلف الأساليب أيضا باختلاف المنشئين سواء كانوا كتابا أم خطباء أم شعراء أم مؤلفين ، فالأسلوب يختلف باختلاف هؤلاء الأدباء ، فلكل منهم الطابع الخاص في طريقة التفكير و التعبير و كذا التصوير و التي يتميز بها عن غيره. انطلاقا من ذلك يعد الشايب " الأسلوب" بأنه هو الأديب أو الرجل [3] ، فلكل موضوع أسلوبه الخاص ، و لكل رجل أو أديب كذلك أسلوبه الخاص ، و عليه نجد " الشايب" يربط بين الأسلوب و الشخصية ربطا وثيقا ، لذا نجده يذكر بعض عناصر الشخصية و يربطها بالأسلوب باعتبارها مؤثرا هاما فيه، و هذه العناصر هي : الطبع، أثر البيئة، الثقافـــــــــــة و التربية ، الابتكار .

انطلاقا من العناصر السابقة نجد " الشايب" يقر بأن أسلوب الكاتب أو الشاعر أو الخطيب إنما هو نتيجة طبيعية لمواهبه و صورة لشخصيته هو ، فالأسلوب الأدبي في نظره إنما يتكون أساسا من عنصر الذاتية ، فهو خاص بصاحبه في طريقة تفكيره و كيفية نظـــره للأشيـــــــاء، و طبيعة انفعالاته ، بل هو معرض لهذه الشخصية الانفعالية المسيطرة على الإنسان، ثم نجده يبين تلك الصلة القوية بين الأسلوب والأديب وذلك من خلال وجهين : يتمثل الأول في محاولة تعرف شخصيات جماعة من الكتاب أو الشعراء و المؤلفين من خلال نصوصهم ، و يتمثل الوجه الثاني في أن نفترض أننا على معرفة بهذه الشخصيات، ثم نتبين مظاهرها المختلفة في الأسلوب من خلال ألفاظه و تراكيبه و صوره البيانية [4].

---

[1] المرجع السابق نفسه ،ص: 40.
[2] المرجع السابق نفسه ،ص:36.
[3] المرجع السابق نفسه ،ص:121.
[4] المرجع السابق نفسه ص :من 130إلى 135 .

كما ذكر " أحمد الشايب" صفات الأسلوب و المتمثلة في :

أولا : الوضوح: لقصد الإفهام .

ثانيا : القوة: لقصد التأثير .

ثالثا : الجمال: لقصد الإمتاع أو السرور [1] .

على أن كل صفة من هذه الصفات نجدها تتعلق إما بالصورة و إما بالتركيـــــــــــب. و يستعرض لنا من ناحية أخرى " رجاء عيد" جملة من التعريفـــات المتمحورة حول الأسلوب ، و تتمثل في ست مفاهيم على التوالي :

1-الأسلوب هو اختيار من جانب الكاتب بين بديلين في التعبير .

2-الأسلوب هو قوقعة تكتنف من داخلها لبّا فكريا له وجود أسبق .

3-الأسلوب هو محصلة خواص ذاتية متسلسلة.

4- الأسلوب هو انحراف عن النمط المألوف.

5- الأسلوب هو مجموعة متكاملة من خواص يجب توافرها في نص ما .

6- الأسلوب هو تلك العلاقات القائمة بين كليات لغوية تنتشر إلى ما هو أبعد من مجرد العبارة لتستوعب النص كله.[2]

و بالتالي تعددت تعاريف الأسلوب بتعدد الباحثين و اتجاهاتهم و تعدد الرؤى التي ينطلق منها كل دارس ،و هو الأمر الذي تفطن إليه " نور الدين السد" و أكد عليه في قوله :" اختلفت تعريفات النقاد و الدارسين العرب للأسلوب، و يعود هذا الاختلاف إلى مصادر ثقافة هؤلاء الدارسين ، فمنهم المتشبع بالثقافة العربية المحافظ الناقل دون تمحيص أو إضافة ، فهو يعيد ما جاء في دراسات القدماء دون إضافة تذكر ، و منهم المخطوف بالدراسات الغربية في هذا المجال فهو تلميـــذ وفي ، و ناقل مصيب أحيانا و مخفق أحيانا، ومنهم من يحاول أن يضيف للقديم في الدراسات العربية شيئا يسيرا ، ويحاول التوفيق بين الموروث البلاغي و النقـــــدي و اللغوي العربي و الدراسات الغربية الحديثة ، و يرى أنه بإمكان الدارس لأسلوب الخطاب الأدبي ، و المحلل له أن يستثمر بعض الأدوات الإجرائية الغربيـــــة في تحليل الخطـــــــاب و المزاوجة بينها و بين الأدوات الإجرائية العربية في الموروث العربي و هؤلاء كثر " [3] .

و مهما يكن من أمر فإن الباحثين و الدارسيــــن المهتمين بالأسلوب فيمن جاءوا بعد

---

[1] المرجع السابق نفسه ص: 185 .

[2] رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، ص: 14.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلــوب) حــ : 1 ، ص: 146 .

" المرصفي" و " الرافعي" و " أحمد الشايب" ، قد أحسنوا الاستفادة من معطيات الأسلوبية الحديثة على المستويين النظري و التطبيقي ، كما حاولوا التأصيل لهذه الظاهرة في الأدب العربي بالبحث عن جذور لها في التراث النقدي العربي .

و الملاحظ على الأبحاث و الجهود العربية في مجال الأسلوب أنها لم تخرج عن نطاق المستويات الثلاثة التي تدرس في ضوئها خصائص الأسلوب أو تناقش ضمنها اشتراطات فرادته، فالمستوى الأول يعنى بعلاقة الأسلوب بمنشئه أو بشخصية صاحبه ، و هو ما ينضوي تحت الدائرة التعبيرية التي افتتحها " بالي" .

أما المستوى الثاني فيعزل النص عن طرفيه : المؤلف و المتلقي ، فيكتفي بالتركيز على المقاربة البنائية الموضوعية له، و هو ما أرساه الاتجاه الوظيفي الأسلوبي عند الغرب ، بينما يركز المستوى الثالث على دراسة الأسلوب في ضوء علاقة النص بالمتلقي و الإفادة من معطيات العلوم الأخرى ، و يمثل هذا الاتجاه "ميكائيل ريفاتير" الرائد الأسلوبي الأمريكي [(1)].

---

1) المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح ، أعمال ملتقى " مهرجان المربد الشعري السادس عشر 15/11-21/11/2000 نصف قرن من النقد العربي الحديث . نقد الشعر. بحوث الحلقة الدراسية، ص،ص : 61-62 .

الفصـــل الثالث : الأسلوبية مفهومها و اتجاهاتها :

أ- مفهوم الأسلوبية :

ظهرت تعريفات عديدة للأسلوب حسب منطلقات النقاد و الدارسين ، و تبعا لذلك ظهرت عدة أسلوبيات، إذ لا يقتصر الأمر على أسلوبية واحدة ، لذا حق على " سعد مصلوح" تسمية هذا النمط من الدراسة بالأسلوبيات، إلا أن الملاحظ على الدراسات الأسلوبية ظهور خلافـــات و نقاشات عدة حول تحديد مفهوم هذا العلم و ذلك عبر مسيرة تطوره وصلته بباقي العلوم الأخرى [1] ، فكان للأسلوبية عدة تعاريف من قبل الباحثين دون الإجماع على تعريف واحد.

و الأسلوبية من حيث المصطلح هي ترجمة عربية للفظة Stylistique الفرنسية ، ويقابل " علم الأسلوب" في العربية لفظة " Science du style" في اللغة الفرنسية .

و قد اشتغل بهذا العلم ثلة من الدارسين العرب ، يأتي الباحث و اللساني التونسي " عبد السلام المسدي" في طليعة هؤلاء من خلال كتابه " الأسلوبية و الأسلوب" الذي عدّ مصدرا هاما لكل دراسة أسلوبية نظرا لدقته و غزارة مادته .

و يتراءى لهذا الباحث أن مصطلح " أسلوبية" حامل لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني ، و ما تولد عنه في مختلف اللّغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة في العربية ، وقفنا على دال مركب جذره " أسلوب" Style و لاحقته " ـيّـة""ique "، و خصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي ، و بالتالي نسبي ، و اللاحقة تختص- فيما تختص به- بالبعد العلماني العقلي و بالتالي الموضوعي، و يمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة :علم الأسلوب " Science du style " لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب [2] .

و الأسلوبية – في نظر المسدي – هي نظرية علمية في طرق الأسلوب ،بل إنها تسعى إلى بلورة نظرية في تعريف الخطاب الأدبي [3] .

و الأسلوبية إلى جانب ذلك : " علم لساني يعني بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللغة" [4] .

---

[1] موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ،ص: 21.
[2] عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص،ص: 33، 34.
[3] المرجع نفسه، ص :118 .
[4] المرجع نفسه ،ص: 56 .

ومهما تعددت المصطلحات الدالة على هذا العلم من علم الأسلوب ، الأسلوبية ، الأسلوبيات (عند سعد مصلوح) ، فإن مصطلح " الأسلوبية" لقيت رواجا واسعا في الساحة النقدية ، إلا أن المتفق عليه- رغم تعدد التسميات -هو مدلول هذا العلم باعتباره تلك الدراسة الموضوعية و العلمية للأسلوب ،و نجد "المسدي" ،يحدد مجال الدراسة الأسلوبية " بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلـى وظيفتـه التأثيريـة و الجمالية ..." (1).

و تعرف الأسلوبية في البحوث الأسلوبية و الدراسات اللغوية بأنها " علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، و لكنها أيضا ، علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس ، و لذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب و الاهتمامات ،متنوع الأهداف والاتجاهات،و ما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان إيصالي دون آخر ، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا -هو أيضا- على ميدان تعبيري دون آخر " (2) .

و يعرّفها "محمد عزام" بكونها " علما تحليليا تجريديا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني " (3) .

كما يعرّفها " عدنان بن ذريل" بقوله هي : " علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي ، أو الأدبي خصائصه التعبيرية و الشعرية ، فتميزه عن غيره، إنها تتقرّى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية، و تعتبر (الأسلوب) ظاهرة ، هي في الأساس لغوية ، تدرسها في نصوصها و سياقاتها " (4) .

و نجد " ابن ذريل" يعرفها في موضع آخر من كتابه " النص و الأسلوبية" بقوله :
" .....(الأسلوبية) تصافح الملفوظات الأدبية في حسيّتها المباشرة ، فتكشف عن خصوصيتها ، و بالتالي فرادتها،.... فتكشف عن حقيقة هذه الفرادة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة..." (5).

و الأسلوبيات " كما يؤثر أن يسميها" عبد الملك مرتاض " هي :" الكشف عن مكامن الأسلوب، و الهدي إلى خصائص نسجه ...تصف الأسلوب من الخارج ..." (6).

---

(1) المرجع السابق نفسه ، ص: 36

(2) منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، ص: 29 .

(3) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا، ص: 11 .

(4) عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب ، ص: 140 .

(5) عدنان بن ذريل : النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق(دراسة)،ص: 48 .

(6) عبد الملك مرتاض : الكتابة من موقع العدم ،مساءلات حول نظرية الكتابة ،ص: 95 .

فالدراسة الأسلوبية انطلاقا من ذلك تحاول التقاط ملامح النسيج الأدبي و تحديد ظواهره بدرجة كبيرة من الدقة و التجسيد انطلاقا من ارتكازها على السطح اللغوي للنص الأدبي [1] ، كما تعني الأسلوبية ذاك " العلم الذي يعنى بدراسة الأسلوب أو التشكّل الإبداعي للكلام....إذ أن الدراسة معنية بالأسلوب الإبداعي للأعمال الأدبية لا غير ، و بهذا التحديد نكون قد تخلصنا من بعض ما اتسعت له الكلمة من أسلوب علمي أو أدبي، جيد أو ركيك ، سهل أو معقد ، جدي أو هزلي، غريب أو مألوف ...." [2] .

انطلاقا مما سبق نجد أن تعريفات الأسلوبية في البحوث العربية النقدية وإن تعددت فإنها تلتقي في مجرى واحد لا يخرج عن نطاق كونها : علم لغوي ، خرج من رحم اللسانيات ، يهدف لوصف النص الأدبي في لغته التي تحمل خصوصية تميّزه عن غيره من النصوص،ويشترط في هذا الوصف العلمية و الموضوعية لذلك عدت الأسلوبية من " أكثر فنون اللسانيات صرامة و هي التي فجرت البويطيقا الجديدة" [3] .

و نحن لا نجد هذه التعاريف الخاصة بالأسلوبية في الدرس العربي تختلف في نظرتها للأسلوبية عن نظرة النقد الغربي لها .

" فميكائيل ريفاتير " يركز على القصديّة في عملية الإبداع ، كما أن الأسلوب عنده فردي يختص بصاحبه ، هذا الأخير الذي قصد من كتابته أن تكون أدبا ، و بذلك تصبح الأسلوبية –في نظره–: "... قائمة على الانتقاء أو الاختيار في المعالجة، أي معالجة الظواهر الأسلوبية دون الالتفات إلى العناصر الأخرى"(4)، أي أن الأسلوبية تأخذ بعين الاعتبار في الدراسة تلك العناصر البارزة أسلوبيا التي تصدمنا و تلفتنا نحوها لأنها غير عادية و مألوفة.

والأسلوبية إلى جانب ذلك :" علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل و التي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم و الإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية " لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين و إدراك مخصوص " [5] .

هذا يعتبر "جاكسبون" أن الأسلوبية : " بحث عما يتميز بالكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا(6).

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 106 .

[2] عشتار داود : الأسلوبية الشعرية . قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، ص :14 .

[3] المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث : بشرى موسى صالح . أعمال ملتقى مهرجان المربد الشعري السادس عشر، ص: 52.

[4] موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص :16 .

[5] عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص: 49 .

[6] المرجع نفسه،ص: 37.

و هي حسب – م – آريفاي (Michel arrivé) :" وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات " [1] ، و هي عند " دولاس" :منهج لساني [2].

إن الأسلوبية المعاصرة –حسب جيرار جنجمبر– تقدم نفسها على أنها مطمح علمي (هدف علمي) يحيل على " السمة الفردية لمدرسة أو جنس في استعمال اللغة " [3] .

و هي في مجملها تعريفات تصب في مجال واحد هو الدراسة العلمية للأسلوب في :

ب– اتجاهات الأسلوبية :

لقد تعددت الاتجاهات في التحليل الأسلوبي و لعل أهمها :

1. الأسلوبية التعبيرية (Stylistique de l'expression)

و تعرف هذه الأسلوبية بالأسلوبية الوصفية (Descriptive) ، و نجد شارلز بالي Charles bally أحد المؤسسين الأوائل للأسلوبية الحديثة ، و هو خليف " دوسوسير " في تدريس اللسانيات العامة في جامعة " جنيف" ، و قد كان تلميذا له ، و قد نشر عام 1902 كتاب " مقال الأسلوبية الفرنسية" ، ليتبعه بآخر بعنوان " الوجيز في الأسلوبية" ، و يعد " بالي" بحق مؤسس للأسلوبية اعتمادا على قواعد عقلانية؛ فنجده يعمد إلى تحديد موضوع أسلوبيته منذ البداية بقوله: " تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية " [4].

و قد لاحظ " بالي" أن كل فكرة تتحقق في اللغة في خصم ساق وجداني معين فإنها تكون موضع اعتبار إما عند المتكلم نفسه إما عند المستمع ، مثال ذلك في حالة إعطاء أمر ما فبالإمكان القول : " افعلوا هذا " دون أن نبرر أي البقاء على مستوى إيصالي بحت، أو بالإمكان القول " أوه ،افعلوا هذا " أو"آه، إذا أردتم فعل هذا "أو "أوه ،نعم أفعلوه" ، و بهذا يكون المتكلم قد عبر عن رغبته و أمله و كذا عن نفاذ صبره إذن فـ " الفكرة حين تصير بالوسائل اللغوية كلاما تمر لا محالة بموقف وجداني من مثل الأمل و الترجي أو الصبر أو الأمر أو النهي ..."[5] .

---

[1] المرجع السابق نفسه، ص: 48.
[2] المرجع السابق نفسه.
[3] يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ،ص: 83.
[4] بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ص: 34.
[5] عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب ، ص: 146.

إن الموضوع الوجداني للغة إذن يشكل الموضوع الأساسي للأسلوبية في نظر بالي، فهو مفهوم الأسلوب " بأنه العناصر المؤثرة لغويا" [1]، فالأسلوب من خلال ذلك يصبح بمثابة "طرق التعبير عن وقائع العاطفة باللغة ، و أثر الوقائع اللغوية على العاطفة " [2]، فقد ركز "بالي" اهتمامه في دراسته على الطابع العاطفي للغة ،أي على ذلك الطابع الوجداني للكلام ، و ارتباطه بفكرتي القيمة و التوصيل. و انطلاقا مما سبقا نجد "بالي" يصنف الواقع اللغوي إلى تصنيف آخر، فالخطاب في نظره نوعين منه ما هو حامل لذاته غير مشحون، و منه ما هو حامل للعواطف و الخلجات و كل انفعال ، و ذلك يعود في نظره إلى أن المتكلم" قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع ، و لكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها –بكثافات متنوعة – عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل و قد تغيّرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم "[3]، فاللغة – حسب " بالي"– إنما تكشف في الواقع في كل مظاهرها وجهين : وجها عاطفيا و الآخر فكريا ، و هما يتفاوتان كثافة بحسب ما يتمتع به المتكلم من استعداد فطري و كذا حسب الوسط الاجتماعي الذي يكون فيه و الحالة التي يكون فيها [4] .

على أن دراسة المضمون الوجداني للغة – في نظر " بالي"– لا يتم إلا انطلاقا من العبارة اللغوية بما فيها من مفردات و تراكيب ، و هي لا تهتم بخصوصيات المتكلم و المؤلف الأدبي ، إذ أن ذلك في رأيه من اختصاص البحث الأدبي لأمن اختصاص البحث الأسلوبي كعلم لغوي يعتمد على المنهجية [5]، فأسلوبية " بالي" بالتالي :" ليست أدبية و لا هي فردية و العمل الأدبي يستعمل عنده كركيزة أو وعاء، أو حجّة، تتيح تحليل وقائع اللغة العاطفية ،و هذه الوقائع مهمة ...يتم استخراج الوقائع " الخاصة" في الخطاب المدروس و يتم تفكيكها دون السؤال عن خصائصها الأدبية"[6]، فتأتي الأسلوبية – تبعا لذلك– تتبعا لبصمات الشحن في الخطاب بعامة أو ما يطلق عليه" جورج مونان" بـــ " التشويه" الذي يصيب الكلام ، و الذي يحاول فيه المتكلم إصابة سامعه في ضرب من العدوى ، فهي تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية ، كما تكرّس نفسها لاستقصاء تلك الكثافة الشعورية التي يعمد من خلالها المتكلم إلى شحن خطابه في استعماله النوعي، لذلك حد " بالي" حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام ، و فعل ظواهر الكلام على الحساسية ، كما يتضح أن معدن الأسلوبية عنده هو ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية

---

[1] محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ،ص: 22 .
[2] المرجع نفسه، ص: 23.
[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص: 40.
[4] المرجع نفسه.
[5] عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب، ص: 146.
[6] جورج مولينيه : الأسلوبية ، ترجمه و قدم له : بسام بركة ، ص: 54.

التي تبرر المفارقات العاطفية و كذا الإرادية و الجمالية ،و الاجتماعية و النفسية ، إنها تتضح أولا و تتكشف في اللغة الشائعة بالدرجة الأولى قبل أن تبرز و تظهر في الأثر الفني(1).

و بالتالي تصبح " الأسلوبية التعبيرية" دراسة لقيم تعبيرية و كذا انطباعية على اختلاف وسائل التعبير التي تحوزها اللغة، كما ترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، و هو ما يفسّر وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من أوجـــه الإيـــصال (2) ، و بتعـــبير آخر تعنى الأسلـــوبية التعبيرية بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية و ذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ و الفكر ، إنها لا تخرج عن نطاق اللغة و لا تتعدى وقائعها ، كما يعتد فيها بالأبنية اللغوية ووظائفها اعتمادا على الوصف البحت (3)، فيتّضح لنا انطلاقا من ذلك أن الأسلوبية قد انبثقت وولدت مع " بالي" و كأنها جزء من الألسنية ، و عموما يمكننا إيجاز مميزات و مبادئ أسلوبيته فيما يلي :

1- أسلوبية التعبير هي عبارة عن دراسة علاقة الشكل مع التفكير(أي التفكير عموما) .

2- أسلوبية التعبير لا تخرج عن نطاق اللغة أو عن الحدث اللساني الذي يعبر عن نفسه.

3- ترتكز أسلوبية التعبير في نظرها إلى البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي و هي بهذا تعتبر وصفية.

4- أسلوبية التعبير: أسلوبية الأثر، و هي تتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني (4) .

5- امتياز اللغة المنطوقة عن اللغة المكتوبة ، فنجد " بالي" يهتم بالأولى و يبتعد عن الثانية معتبرا إياها أي الأخيرة إنما تدخل في مجال الدراسة الأدبية .

6- إن الطابع العاطفي- في نظر " بالي"- عنصر ثابت في اللغة و يقسمه إلى قسمين : قسم حامل لذاته (طبيعي) و هو ما يعبر عن الانفعال بشكل طبيعي نابع من الصوت و الصيغة كما يدل التصغير على التحبّب أو التحقير ، و قسم حامل للعواطف و يعكس مواقف تعمل فيها فئة اجتماعية ما على إضفاء تأثير تعبيري خاص على الصيغ التي تستخدمها، ذلك أن هناك لغات لبعض الطبقات و لغات لبعض المهن و كذا لبعض الأجناس (5).

و بما أن أسلوبية " بالي" موضوعها هو دراسة ظواهر تعبير الكلام ، و فعل ظواهر الكلام على الحساسية ، فإنه يحدد منهج دراسة بأنه منهج آني ، و بموجب ذلك نجد " بالي" يحدد دراسته في رصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، و هو بذلك يقصي الدراسات الأدبية ذات

---

1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص: 41

2) بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ،ص: 34.

3) بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية ، ص: 179.

4) منذر عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب ،ص: 42.

5) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق ، ص: 95.

الطابع الفردي من حقله الأسلوبي [1] ، و في أكثر الأحيان نجد " بالي" غير مهتم بالقيمة الجمالية، بل نلفيه يركز على البعد العاطفي للغة ، كما لم يهمل البعد الاجتماعي لها ، ذلك أن العبارة- في نظره- يمكنها أن تكشف عن المستوى الاجتماعي للمتكلم .

من خلال دراسة " بالي" للقيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام، يكون بذلك قد خالف الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط و الصور التقليدية المتداولة [2]، فتكون أسلوبيته بذلك قد وسّعت مجال البحث عن القيمة الأسلوبية؛ إذ أن جمال التعبير لا يقتصر على المجاز وحده ، فالصورة البسيطة و الحقيقية قد تكون هي الأخرى ذات قيمة جمالية [3] .

2. الأسلوبية الفردية:

تعرف هذه الأسلوبية بعد تسميات منها :أسلوبية الكاتب (Stylistique de l'écvrivain) و بـــ: " الأسلوبية التكوينية (Stylistique genetique)، أو " الأسلوبية الأدبية "، و "الأسلوبية النقدية" ، و تقوم على فكرة "بوفون " في اعتبار الأسلوب هو الرجل ، و أهم من يمثل هذا الاتجاه" ليوسبيتزر " و "كارل فسلر " ،و هما من رواد المدرسة الألمانية ، و يمثل هذا الاتجاه في جوهره رد فعل مضاد للأسلوبية التعبيرية أين اقتصر فيها صاحبها على اللغة المنطوقة دون اللغة الأدبية ، فالشطط العقلاني الذي اتسمت به الأسلوبية التعبيرية أدى إلى ظهور منهج أسلوبي على يد " ليوسبيتزر"، على أن " عبد السلام المسدي " ينعت هذا المنهج بأنه تيار انطباعي" ....فكل قواعده العملية منها و النظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل و قالت بنسبية التعليل و كفرت بعلمانية البحث الأسلوبي " [4] .

لقد انطلق " ليوسبيتزر" من مقولة " بوفون" Buffon في أن :الأسلوب هو الرجل حتى يتمكن من تحديد نفسية الكاتب و ميولاته كذا نزعاته من خلال الأسلوب ، و ينظر أيضا في التركيبة النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو بتلك " فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، و هي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النص جميعها، لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة ، فهي روح النص نفسه" [5] .

---

[1] الأسلوبية الذاتية أو النشوئية : عبد الله حوله ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع1 ، ص،ص: 83، 84.

[2] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق ، ص: 92.

[3] علي نكاع : معلقتا طرفة بن العبد و زهير بن أبي سلمى ، موازنة أسلوبية (مذكرة ماجستير) ،ص: 35.

[4] عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، ص: 21.

[5] الأسلوبية الذاتية أو النشوئية : عبد الله حوله ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع1 ،ص: 85.

و بتوسيع مفهوم المرسل –على هذا النحو–، و بإكسابه بعدا اجتماعيا فسيكون من الضروري تحديد أمور أخرى تتجاوز أساليب الكُتّابِ و الآثار الأدبية الفردية و تتمثل في الأساليب الخاصة بالأجناس و العصور و كذا الثقافات....[1].

إن ما جاء به " كروتشه" في باب الجماليات كان له الأثر المباشر على نظرية "ليوسبيتزر" الأسلوبية ، فلقد اعتبر " كروتشه" أن "الحدس" شكل من أشكال المعرفة إلى جانب المعرفة العقلية المنطقية ، و هو أساس الإدراك الشخصي للأمور، و تقوم هذه المعرفة الحدسية على الفن ، معتبرا " كروشه" أن المعرفة الحدسية " أي الفن" تكون بالضرورة تعبيرية ، فما لا يتحقق في العبارة لا يعدّ حدسا ، فالفن إذن هو اللغة و ليس كل لغة (الإبلاغ العادي) لأن الأخيرة تشتمل على المنطق ، بل هي لغة التعبير عن الذات و هذه هي وظيفة الشعر، و هكذا تتحد الذات المنشئة باللغة و كذا بالشعر ، فكل كلام شعري جمالي إنما ينطوي على ذات أنتجته و هدفها من ذلك الإدراك الحدسي للعالم ، من هنا يكون دور " كروتشه" في مد جسر التواصل بين اللغة و علم الجمال ، و ما يمكن قوله هو أن أهم ما جاء به " كروتشه" في باب الجماليات و ما سيكون له تأثيرا واضحا و مباشرا على نظرية" ليوسبيتزر" الأسلوبية ، إنما يكمن في مزجه بين المضمون و الشكل مع إعطاء الأولوية و السبق للشكل في الحدث الجمالي ، و بالتالي في عملية المعرفة الحديثة .

و قد عدت مسألة علاقة الشكل بالمضمون من المسائل التي طرحت بإسهاب في علم الجمال ، كان هذا بالنسبة للتأثير الفلسفي على نظرية " ليوسبيتزر"[2].

هذا ، و قد عُد " كارل فسلر " K.Vossler هو الآخر من رواد المدرسة المثالية الألمانية، و قد كانت له بحوثا متقدمة لعبت دورا واضحا في تكوين الأسلوبية الفردية ، و هما متأثر كذلك " بكروتشه" ، و قد أثرهو الآخر " فسلر" في تلميذه " ليوسبيتزر" .

لقد سعى " فسلر" إلى قلب النقد الوضعي الذي ساد في عصره ليوجه اهتمامه إلى الكشف عن واقع الأديب الرّوحي و ذلك انطلاقا من لغته بدرجة تحليل الأديب عن طريق جمع المعطيات البيوغرافية التي تخرج عن الأثر ، فما قام به " فسلر" هو انطلاقه من الملاحظات اللغوية في النص لينتهي إلى ما يسميه "بروح الروائي" ، إذن فتحليله غير موجه للعناصر المحيطة بالأثر من حياة الكاتب و دراسة مصادره ، و ما أثر في اتجاهاته ، و عليه نجد أن محاولته تتمثل في الظفر بما يَسِمُ شخصية الأديب من طابع قار و مميز من خلال التعبير الأسلوبي في إثارته للأدبية المتفردة [3]، إلى جانب ذلك ينبّه " فسلر" إلى ضرورة الاهتمام باللغة

---

[1] هنريش بليت : البلاغة و الأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ص: 52.

[2] المرجع نفسه، ص: 85 .

[3] المرجع نفسه.

في التاريخ الأدبي، فلكي يدرس التاريخ الأدبي لعصر ما ، فإنه ينبغي الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم بتحليل الاتجاهات السياسية و الاجتماعية و الدينية لبيئة النص الأدبي .

و في كتاب " فسلر" : علم الجمال نجده يسعى فيه إلى ربط الإنسان و اللغة بعلاقة مثالية أين يغدو الإنسان بالتالي مركزا هاما في استقطاب الدراسات الجمالية [1] ، إلا أن هذا الاتجاه تطوّر و تحول إلى نظرية متكاملة في النقد اللّغوي أو الأسلوبية الأدبية على يد العالم النمساوي " ليوسبيتزر" Leo spitzer ، و الذي نجده ألّف كتابا في " علم اللغة و التاريخ الأدبي" Linguistics and leterary history .

و في مقدمته عرض للمنهج الذي اتبعه في دراسة " سرفا نتس" و "فيدر"، و " ديدرو" و "كلوديل" ، و عموما فإن خطوات منهج الدائرة الفيلولوجية عنده يمكن تلخيصها فيما يلي :

1- البحث الأسلوبي ينطلق من العمل الأدبي نفسه ، فهو نص لغوي قائم بذاته و مستقل ، و المنهج ينطلق من الإنتاج نفسه لا من مبادئ مسبقة .

1- الإنتاج كل متكامل ، و تعد روح المؤلف المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل و نجومه، و لا بد من البحث عن التلاؤم الداخلي [2]، أي بالبحث عن تماسكها الداخلي ،إذ أن روح المؤلف تعد نوعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه

و تتجذب إليه جميع العناصر من لغة و حكاية ...، و يعد مبدأ التماسك الداخلي بمثابة المحور الأساسي لما يطلق عليه " ليوسبيتزر" بـــ : " المركز الروحي" أو ذاك الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذي يعتبر سببا و تفسيرا لها [3].

2- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل ، فالعمل ككل يكون الجزء فيه معلّلا و مندمجا ، ثم عندما نصل إلى المركز، سيكون بحوزتنا نظرة على كافة الأجزاء، و إن الجزء إن رصيد بعناية فإنه بذلك سيمنحنا مفتاح العمل،ثم فيما بعد تتحقق إذا كان هذا " الجذر " يفسر مجموع كل ما نعرفه و نلاحظه عن العمل [4] .

3- تعتبر الخاصية الأسلوبية بمثابة الانزياح الشخصي الذي يقوم به الكاتب ، و فيه يخرج عن الاستعمال العادي للغة إنها" وسيلة للكلام الخاص ، و ابتعاد عن الكلام العام" [5].

---

[1] محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، ص: 90.

[2] الأسلوب و الأسلوبية : مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه : أحمد درويش، مجلة فصول ، مج 5 ،ع1 ،ص: 67.

[3] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق ، ص: 110.

[4] بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ص: 52.

[5] الأسلوب و الأسلوبية : مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه : أحمد درويش، مجلة فصول ، مج 5،ع1 ،ص: 67.

4- نحن ندخل للعمل الأدبي حدسا و ملاحظاتنا و استنتاجاتنا إنما تتكون و تتحقق من صحة هذا الحدس ، و ندخله ذهابا و إيابا من مركز العمل إلى محيطه ، و يشكل هذا الحدس نتيجة من نتائج الموهبة و التجربة ، و كذا الإيمان ...[1] ، و عليه عدت العملية الحدسية كآلية من آليات التحليل الأسلوبي لدى " ليوسبيتزر" .

5- عندما يتم إعادة تصور عمل ما ، فإنه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه وتتمثل في دائرة الجنس الذي ينتمي إليه، و العصر ، و الأمة كما أن كل مؤلف يعكس أمته[2] .

6- ينبغي أن يكون النقد الأسلوبي نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح ، ذلك أن العمل كل متكامل ، و ينبغي –تبعا لذلك– التقاطه في كليّته و كذا في جزئياته الداخلية [3] .

7- هذه الدراسة أسلوبية، و هي تتحد إحدى السمات اللغوية كنقطة انطلاق لها، إلا أنه يعد موقفا قسريا ، فنحن نستطيع الانطلاق من أية سمة أخرى للعمل[4] ؛إذ بوسع هذه الدراسة أن تتخذ بدلا لهذا الملمح اللغوي أية خاصية أخرى ملائمة للعمل الأدبي، كما نجد " ليوسبيتزر" كثيرا ما كان يهجر بسرعة الملاحظة اللغوية التي ابتدأ منها ليقيم الجسر المطلوب بين اللغة و تاريخ الأدب ، إلا أن هذا الملمح اللغوي يشكل انحرافا عن الاستعمال العادي المألوف [5] ، يقول " ليوسبيتزر" بهذا الصدد :" إن دماء الخلق الشعري واحدة و لكننا يمكن أن نتناولها بدءا من المنابع اللغوية أو من الأفكار أو من العقدة أو من التشكيل و من خلال هذه النقطة وضع سبيتزر طريقا بين اللغة و تاريخ الأدب" [6] ، فيمكن إذن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة .

نستشف من مبادئ أسلوبية " ليوسبيتزر" السابقة مدى مساهمته في إخصاب النقد الأدبي وكذا تخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوصفي و الذي مثل قمّته :" لانسون" في بدايات القرن [7] ، لذلك نجد أن طريقة " ليوسبيتزر" التطبيقية من الناحية النظرية تتمثل في الانطلاق من النص باعتباره عالما مغلقا مع تجنب كل ما هو خارج كحياة الكاتب و عصره و مواقفه، وبالتالي دعا لتجنب الأحكام المعيارية و كذا الذوقية في دراسة الأسلوب [8] ، فالتصحر بمثابة العالم الأصغر ، **و** هو يدخل في نطاق عالم أوسع هو المبدع و كلاهما معا يدخلان في نظام

---

1) بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ص: 52.
2) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، ص: 38.
3) المرجع نفسه .
4) بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ص: 52.
5) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق ،ص: 124.
6) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ،ص: 38.
7) المرجع نفسه .
8) الأسلوبية الذاتية أو النشوئية :عبد الله حوله ، مجلة فصول مج 5، ع 1 ،ص: 88.

أشمل و هو المرحلة التاريخية بما توفره من آثار أدبية أخرى ، و سلوك أخلاقي و فلسفي وجمالي [1] ، و بالتالي تذهب أسلوبية الفرد إلى" تحديد الأسباب ، و بهذا تعد تكوينية ، و هي من أجل هذا تنسب إلى النقد الأدبي " [2].

و مهما يكن من أمر ، فقد لقي هذا الاتجاه عموما عدة اعتراضات و مأخذ من طرف عدة نقاد من بينهم "عبد السلام المسدي الذي نجده يهتم الأسلوبية الفردية بالانطباعية و الإغراق في الذاتية ، كما أن أسلوبية " ليوسبيتزر" – في نظره– " قالت بنسبية التعليل و كفرت بعلمانية البحث الأسلوبي " [3] .

كما لوحظ على هذا الاتجاه إتكائه على جمالية مثالية ، و افتقاده غالبا للحس المنهجي ، الأمر الذي يظهر في تأويلات موغلة في الذاتية أحيانا ، فهذه التحليلات الأسلوبية تتجه غالبا نحو ترجمة الكاتب و روح العصر أو الطابع الوطني لشعب من الشعوب أكثر مما تتجه للنصوص نفسها[4].

و هناك من يرى أن هذا الاتجاه مغرق في الزمانية و ما هي بالآنية إلى حين لتغزو عالما بعيدا عن الواقع في النص ، و هو أمر موكول إلى ثقافة الناقد و موهبته و تجربته و لا يقوم على أسس علمية موضوعية [5] .

في حين يذهب " جون كوهين" إلى أن " ليوسبيتزر" دعا للتعاطف الضروري بين النص ومحلله ، لكن هذه الطريقة الحدسية الخالصة إنما هي طريقة استكشافية لا برهانية [6].

و يذهب ستاروبنسكي إلى أن " ليوسبيتزر" نزع للتعميم ، و ذلك في انطلاقه من جزئية بسيطة دون اعتبار لسائر المكونات و لمختلف العوامل المجتمعة كما ترينا ذلك البنيوية الحق؛ فهو يحصر نفسه في قطبي (الجزء / الكل) [7].

بينما يذهب ريفاتير إلى أن " ليوسبيتزر" يقيم بناءه على أول إثارة تستدعي انتباهه ، ثم يفسرها ، لكن هذا التفسير يستند بدوره على فرضية أن ثمة علاقة بين سمة ما في الحديث وبين حالة نفسية ما، و هو – في رأيه– يكوّن لدينا نقطة انطلاق منفردة بنى عليها بناء يستوعب الوقائع في مجموعها ، هذا يعد بابا مفتوحا للذاتية[8].

---

1) المرجع السابق نفسه ، ص: 87.

2) منذر عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص: 43.

3) عبد السلام المسدي : الأسلوب و الأسلوبية ،ص :21 .

4) هنريش بليث : البلاغة و الأسلوبية، ص: 59 .

5) الأسلوبية الذاتية أو النشوئية : عبد الله حوله ، مجلة فصول ، مج5، ع1، ص: 89 .

6) المرجع نفسه.

7) المرجع نفسه.

8) عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص :111 .

أما " صلاح فضل" فنجده هو الآخر يسجل لنا مأخذا على أسلوبية " ليوسبيتزر" وإتباعه، و لعل أهم مأخذ رصده هو انعدام الصرامة في منهجه؛ إذ أقامه على أساس الحدس، و ما امتازت به نظريته من نزعة إنسانية ، و هي- في نظره- محاولة مبكرة لربط علم اللغة بتاريخ الأدب ، و هو مبدأ جوهري في علم الأسلوب الحديث ، غير أن عقليتهم الحدسية و نزعتهم الإنسانية يصعب توفيقهما مع الملاحظة المنظمة الدقيقة ، مع ضرورة تحديد البيانات والتشكيلات اللازمة للبحث العلمي، – و هذا في نظر صلاح فضل- لم يمكّن أصحاب هذا الاتجاه من تقديم عرض كامل منطقي لمشاكل علم الأسلوب [1] .

و من جهة أخرى نجد " ليوسبيتزر" يرد عن نفسه تهمة الانطباعية ، و يرى أن غايته هي وضع تعريف أكثر دقة للأسلوب الشخصي ، بل تعريف ناجم عن عالم لغوي يستبعد الملاحظات الانطباعية التي تأتي عرضا لدى نقاد الأدب فيقول : " فكّرت أن علم الأسلوب يجب أن يكون جسرا بين اللغويات و تاريخ الأدب....قلت و أنا أناقش هذه الفكرة : إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لا بد أن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر، تحوّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي ، و لا بد أن يكون هذا الشكل جديدا " [2] .

3. الأسلوبية البنيوية: Stylistique structurale

و تعرف هذه الأسلوبية بـــ : " الأسلوبية الهيكلية" ، و يعد هذا الاتجاه من " أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا الآن – و على نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة- وهي تعد امتدادا متطورا لمذهب " بالي" في الأسلوبية الوصفية ، و كذا تعد أيضا امتدادا لآراء " دو سوسير " الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة (Langue) وما يسمى الكلام (Parole)" [3].

كما تعرف الأسلوبية البنيوية كذلك " بالأسلوبية الوظيفية"، ذلك لأنها ترى أن المنابع الحقيقة للظاهرة الأسلوبية لا تكمن فقط في اللغة بمفردها ، و في نمطيتها بل أيضا في وظائفها، لذلك تعذر تعريف " الأسلوب" – في منظورها- خارجا عن النص ،أي باعتباره نصا يقوم بوظائفه الإبلاغية المتمثلة في الاتصال بالناس و حمل المقاصد إليهم [4].

و تهتم هذه الأسلوبية برصد " وظائف اللغة" باعتبار أن النص الأدبي مضطلع بدور إبلاغي تواصلي له غايات محددة، و نجدها تعني بعلاقات التكامل و كذا التناقص بين تلك الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص الأدبي ، كما تعنى أيضا بالدلالات و كذا التناقض بين

---

1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ص: 71.
2) عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص،ص: 111، 112.
3) أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، ص: 33.
4) عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب ، ص: 152.

تلك الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص الأدبي ، كما تعني أيضا بالدلالات و كذا الإيحاءات، كما تشتمل على بعد ألسني يقوم أساسا على علمي المعاني و الصرف ، و علم التراكيب ، لكن دونما التزام كبير بالقواعد ، لذا تجدها تدرس ابتكار المعاني الذي ينبع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات [1]، و هكذا فلا وجود فزيولوجي أو سيكولوجي للعنصر إلا في إطار البنية الكلية للنسق، فلا يمكن بالتالي تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية ،و التضادية بالعناصر الأخرى في إطار بنية الكل[2].

إن الأسلوبية البنيوية انطلاقا من ذلك تعد امتداد لما جاء به " دوسوسير" من آراء خاصة في تفرقته بين اللغة (Langue) و الكلام(Parole) .

كما تتأسس الأسلوبية البنيوية كعلم مستقل من حيث هدفه الخاص، و كذا كعلم يستعمل مناهج و أدوات يستعير أكثرها من اللسانيات ، إذن نلتمس هنا سمتين :البحث اللساني و الأدبية [3] .

كما عدت أيضا هذه الأسلوبية رؤية نقدية مركبة من زمرتين نقديتين هما : البنيوية والأسلوبية ، أين يتحول النص في ضوء هذا الاتجاه إلى بنية قائمة بذاتها تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية، و لا يكتسب أي عنصر منها قيمته الجمالية إلا من خلال علاقته مع العناصر الأخرى، و يستهدف التحليل الأسلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها البنيوي [4] .

و إزاء تفريق " دوسوسير" بين كل من اللغة و الكلام، نجد " أحمد درويش" يلفت أنظارنا إلى قيمة هذه التفرقة و التي تكمن في التنبّه لوجود فرق بين اللغة (Longue) و بين الكلام(Parole) ، و قيمة هذه التفرقة إنما تكمن في وجود فرق بين دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين ، و بين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته ، بمعنى أن هناك فرقا بين مستوى اللغة و مستوى النص ، و هو تفريق لم يسبق للبلاغة التقليدية أن عهدته ، و قد اتخذ هذا التفريق عدة مصطلحات في فروع المدرسة البنائية ؛ فجاكبسون مثلا يدعو للتفرقة بين : (رمز- رسالة) (Code message) مركزا في ذلك على الجزء الثاني منهما دون إهمال الجانب الأول (الرمز) ، و ذلك لاعتقاده أن " الرسالة" هي التجسيد الفعلي للمزج بين أطراف هذا الثنائي ، و هو مزج عبّر عنه " جاكبسون" حينما سمى إحدى دراساته حول هذه القضية بـ " قواعد الشعر و شعر القواعد

---

[1] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، جـ 1 ، ص: 82.

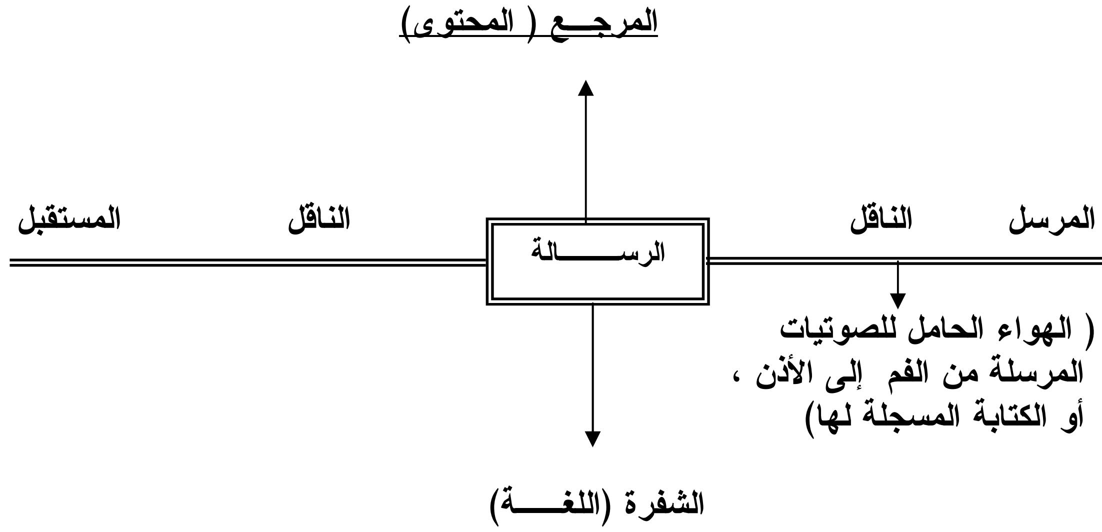
[2] بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ،ص: 185.

[3] جورج مولينيه : الأسلوبية ،ص: 85.

[4] بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ،ص: 186.

" Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire " ، و نجده يعني بقواعد اللغة: دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، و بشعر القواعد: دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق [1] .

على أن " رومان جاكبسون" (Roman Jakobson) يعد من أبرز رواد هذا الاتجاه وسنحاول بهذا الصدد عرض منهجه في مقاربة النصوص الأدبية ، فنجده يضع نظريته في وظائف اللغة و التواصل ، متطرقا إلى عملية الكلام بالوصف باعتبارها عملية تواصلية و هي لا تختلف في جوهرها عن تلك العمليات التي تتم بغير العلامة اللغوية، و رأى أن كل عملية لغوية لا بد أن تتوفر فيها عناصر معينة، فنجده –تبعا لذلك– يتصور خريطة يجسد فيها ويوضح المراحل التي تمر بها " الرسالة" بين المرسل(متكلم أو مؤلف) و المستقبل (السامع أو القارئ) و يمكن أن تتجسد عملية الاتصال على هذا النحو :



إن كل اتصال لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر ، سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر، و يتولد عن كل طرف من أطراف هذا المخطط وظيفة محددة، و تجتمع في ست وظائف أساسية هي :

*الوظيفة الانفعالية (الانطباعية التأثرية) : و تتعلق بالمرسِل .

*الوظيفة الإفهامية أو الندائية :و تتعلق بالمرسل إليه .

*الوظيفة الشعرية أو الإنشائية : و تتعلق بالرسالة.

*الوظيفة الاتصالية أو الإنتباهية : و تتعلق بالقناة .

*الوظيفة المرجعية أو الإحالة : و تتعلق بسياق الرسالة .

*الوظيفة المعجمية أو فوق اللغوية :و تتعلق بالعلاقات اللغوية .

---

[1] أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، ص: 34.

إن ما فعله " جاكبسون" هو تمكنه من نقل التحليل الأسلوبي إلى مستوى البنية المنظمة للخطاب ، فالظاهرة الأسلوبية منوطة ببنية النص .

و قد ركز " جاكبسون" على الوظيفة الشعرية من حيث هي وظيفة إبلاغية ، إذن يمكن القول أن التحليل النصي الذي مارسه " جاكبسون" يعود إلى جانبين : جانب شكلي ،و الآخر دلالي مع ملاحظته لتفاعل كل منهما بالآخر " إن التحليل البنيوي للرسالة يبين أن كل نص يشكل بنية فريدة يأخذ منها الإثارة الخاصة به ، بمعزل عن أي نص آخر " [1] ،و نستشف من هذا القول أن الأسلوبية البنيوية تركز على النص في دراستها في حلقته المغلقة معزولا عن صاحبه (مؤلفه) و عصره و عن الوسط الثقافي الذي نشأ فيه ، أي باختصار يهدف المنهج البنيوي لتحليل الأعمال الأدبية تحليلا مستقلا دون الأخذ بعين الاعتبار الملابسات الخارجية التي تحيط بها أي بإنتاجها .

بعد عرضنا للاتجاهات الأسلوبية السالفة الذكر ، تجدر بنا الإشارة إلى ما ذهب إليه"بشير تاوريريت" في اعتبار أن هذه الاتجاهات غير منفصلة بتاتا عن بعضها البعض خصوصا على المستوى الإجرائي ، كما أنتها جميعا– باستثناء الأسلوبية الأدبية– نجدها تنطلق من النص لتعود في النهاية إليه، و ذلك في استقرائها للبنيات الأسلوبية ، كما لا يخفى ذلك التداخل الكبير بين الأسلوبية البنيوية و الأسلوبية الوظيفية ، بل أن هناك من يعتبرهما اتجاها أسلوبيا واحدا ، و يرد "تاوريريت" ذلك التداخل إلى انتماء هذه الاتجاهات إلى فصيلة علمية واحدة ألا و هي "اللسانيات"[2] .

➢ الأسلوبيـــة و الإحصـــاء:

يعد المنهج الإحصائي قمة ما توصلت إليه الأسلوبية في مجال تحقيق الجانب الموضوعي، و هو يقترب بذلك من منهجي العلم التجريبي و الرياضي ، مبتعدا بذلك عن نطاق الذاتية والانطباعية التي اتصفت بها غالبا الأحكام النقدية [3]، إنها أي الأسلوبية الإحصائية تحاول أن تصل إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم ، و هي بالتالي تقوم على إبعاد الحدس و ذلك لصالح القيم العددية [4] ،أي أنها تعمل على تخليص ظاهرة " الأسلوب" من الحدس الخالص، فتستبدله بحدس منهجي موجه ، كما يمكن لهذا المنهج أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بفعالية [5] ،إنه " ليس أكثر من إجراء منهجي يقع داخل المنهج الواحد ، و يمكن أن يستعين به

---

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه و إجراءاته ، ص: 67.
[2] بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص: 189.
[3] شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ص: 175.
[4] فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب ،ص:19.
[5] هنريش بيليث : البلاغة و الأسلوبية ، ص: 60.

أي منهج ...فهو مجرد " منهج مساعد" لأنه يفتقر إلى كثير من المقومات المنهجية ، كالاستقلالية و القدرة على الانتشار و الهيمنة على الظاهرة (الأدبية) ، و القدرة على الاختراق الشامل للبنية النصية لا سيما تلك البنى التي يصعب إخضاعها للقياس الكمّي .

لقد استوطن الإحصاء سائر الحقول المنهجية في سياق غزو العلوم التجريبيـــة ومناهجها الإنسانية تحت وطأة التفكير الوضعي المناهض لـــ (خرافة الميتافيزيقا) ! ،ووجد لنفسه منافذ متعددة في دراسة الظاهرة الأدبية ..." [1].

و قد أبعدت الدراسة الإحصائية للنصوص الأدبية تلك العوامل التي يحتمل أن تعقد العمل كالتطور التاريخي علاقته بالنص و الواقع ، فالتواصل النصي نجده قد اختزل في السنن اللساني بمختلف مكوناته و تأليفاته [2] .

لقد استحسن الكثيرون دخول الدراسة الإحصائية إلى مجال علم الأسلوب باعتبار أن البعد الإحصائي في أي علم يعد من بين أحد المعايير الموضوعية التي يمكن من خلالها تشخيص الأساليب ، و تمييز الفروق بينها.

إن أهمية المنهج الإحصائي تعود إلى أنه يحقق بعدا موضوعيا في الدراسة ، كما يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب ، أو في التمييز بين السمات و الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواصا أسلوبية و بين تلك السمات التي يأتي ورودها في النص ورودا عشوائيا [3] .

هذا و نجد بييرجيرو يؤكد على أن "... الإحصاء لا يتوالى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب"[4].

و في نطاق مفهوم الانزياح يتأكد لقاء ارتباط هام بين الأسلوبية و الإحصاء ، و بما أن الأسلوبية هي في جوهرها علم الإنزياحات اللغوية فإن الإحصاء – تبعا لذلك- هو العلم الذي يدرس هذه الإنزياحات اللغوية ، فيسمح بالتالي بملاحظتها و رصدها و قياسها و تأويلها .

إن دراسة الأسلوب إذن من الناحية الإحصائية تفترض توفر طريقتين : إحداهما تشخيص الواقعة ، و الثانية قياسها، كما لا تعد كل الإنزياحات داخلة في نطاق عناصر الأسلوب، و يمثل " جان كوهين" لذلك بقوله أن " وفرة الكلمات الوحيدة المقطع في الشعر بالقياس إلى النثر لا تعني بالضرورة أن للكلمات القصيرة أسلوبية ، فقد لا تكون هذه الواقعة إلا نتيجة لما توفره الكلمات القصيرة من سهولة الوزن ، إنها ليست إذن إلا نتيجة للواقعة الوزنية التي تعتبر

---

[1] يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص: 120.
[2] هنريش بيليث: البلاغة و الأسلوبية ،ص: 59.
[3] سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، ص: 51.
[4] بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ص: 86.

وحدها مميزا شعريا " [1] ، و يذهب أيضا "كوهين" إلى أن " وجود انزياح ذي تردد دال إحصائيا هو وحدة الكفيل بالسماح بتحويل ما كان في مستوى الحدس و كذا العاطفة مجرد فرضية ، إلى حقيقة واقعية[2] .

و تعود أهمية العمل الإحصائي إلى كونه يقدم بيانات دقيقة و محددة بالأرقام و النسب لسمة لغوية أو أكثر التي يتميز بها نص أدبي ما ، و نجمل أهم هذه السمات فيما يلي :

1- استخدام مفردات معجمية معيّنة.

2- الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة ، أو نوع معين من الكلمات (صفات ، أفعال، ظروف ، حروف جر...إلخ).

3-طول الكلمات المستخدمة أو قصرها .

4-طول الجمل.

5-نوع الجمل (اسمية ، فعلية، بسيطة ، مركبة ، إنشائية ، خبرية ...إلخ) .

6-إيثار تراكيب أو مجازات و استعارات معينة .

و هذه السمات اللغوية إذا ما حظيت بنسبة عالية من التكرار ، و إذا ما ارتبطت بسياقات معينة على نحو له دلالته ، فإنها تصبح خواصا أسلوبية تظهر في النصوص بنسب و توزيعات وكثافة معينة [3] ، إضافة إلى ذلك نجد أن الطريقة الإحصائية تعنى "بالكلمات المفاتيح" من حيث نسبة ورودها قياسا إلى الكلمات، و كذا الربط بينها و بين عقلية المبدع ، و قد يعتمد المحلل الأسلوبي على الإدراك المباشر في الحكم على توافر سمة الأسلوبية على نحو مؤثر ، مثلما كان الشأن مع العرب القدامى في مجال موسيقى الشعر و كذا ظواهرها .

و قد يلجأ المحلل الأسلوبي للقيام بإجراء عملي معتمدا على الحاسب الآلي، و إن كان استخدامه غالبا غير مجد؛ ذلك لأن ورود الكلمات المفاتيح على سبيل المثال عشرين مرة أو أكثر لا يغير من طبيعة الحكم عليها، كما لا يلتفت بها أيضا عن وظيفتها [4].

و مما سبق تبين لنا أهمية الإحصاء في دراسة العمل الإبداعي بل إن "ل. دوليجيل" « L. Dolezel » اعتبره " خلفية ضرورية لأي نظرية أسلوبية"[5].

و مع اعتبار الإحصاء إجراء منهجي مجرّد، يمكن لأي منهج أن يستوعبه فهو يستهدف "تكميم الظاهرة الأدبية و علمنة المنهج النقدي ، فيقوم الناقد بتصنيف النص إلى " عينات" كل

---

1) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص: 17.

2) المرجع نفسه، ص: 17.

3) شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ص: 176.

4) عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص،ص: 267، 268.

5) سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ، ص: 53.

عينة منها تشتمل على ظاهرة فنية معينة، تسعى إلى رصدها إحصائيا حسب نسبة تواترها وتقارن بنسب أخرى في إطار العينة ذاتها إن هو أراد ذلك ، كما يمكنه الاستعانة بالجداول والرسوم البيانية ، و حينما ينتهي الإحصاء تبدأ مرحلة تفسير المادة الإحصائية [1] .

و عموما لقد أثار الإجراء الإحصائي جدلا واسعا و حادا في الساحة النقدية، يتنازعه موقفان متعارضان : الأول يفضّله و يدعو إليه بحجة أنه إجراء يتمتع بالموضوعية و الدقة العلمية ؛ إذ عدّ" أداة كاشفة و معينة، ووسيلة منهجية واعدة ، و هي قادرة –إن شاء الله–على أن تخطو بنا خطوات فساحا في سبيل عقلنة الذّوق ، و علمية التنازل و التسويغ المنطقي للأحكام ، و التفسير المنضبط للظاهرات الأدبية" [2] .

كما يساعد المنهج الإحصائي على حل المشاكل الأدبية كالتحقق من شخصية المؤلف ، وتوثيق نسبة النص الأدبي إلى صاحبه ، و كذا فهم التطور التاريخي في كتبات الكتب ، كما يلعب دورا كذلك في تحديد الترتيب الزمني لكتابات مؤلف واحد ، علاوة على تقديمه بيانات دقيقة و محددة بالأرقام و النسب لسمة أو أكثر من تلك السمات اللغوية المتعددة لنص أدبي معين[3] .

على أن الموقف المعارض ينبذ الطريقة الإحصائية ، داعيا لتجنبها نظرا لإحالتها النص الأدبي إلى ظاهرة علمية جامدة ، و من سلبياته أنه لا يفضي إلى شيء ذي بال ، فقد تكون تلك النتيجة التي يتوصل إليها الإحصاء الرقمي أمرا مدركا بالعين المجردة ، كما يفضي هذا الإحصاء الرقمي إلى عدم مراعاة التأثير السّياقي للنص الذي يعد مطلبا مهما من مطالب التحليل الأسلوبي[4] ، فيغدو بالتالي هذا الإجراء مصادرة خطيرة للذوق النقدي الجمالي؛ إذ أن تركيز الأسلوبية الإحصائية على النص من حيث حصره في زوايا و فرضيات ضيقة كقياس السمات الأسلوبية المشتركة في الاستعمال أو قياس النسبة بين تكرار خاصية أسلوبية و تكرار خاصية أخرى ، أو قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية في عمل معين أو عند كاتب معين أو قياس التوزيع الاحتمالي لخاصية أسلوبية معينة أو غير ذلك من الإحصاءات التي تفضي إلى أهمية بالغة ، إلا أنها لا تؤتي ثمارها إلا إذا وُضعت في خدمة النص أو وظفت مع غيرها في الكشف عن ظواهر و خصائص فارقة ؛ إذ أن التركيز على هذه الخصائص بمفردها دون الأخذ بعين الاعتبار لتلك الظواهر الأخرى الموجودة في النص سيصيب الأخير بأبلغ الضرر، كما يحيله إلى ضرب أشبه بضروب الرياضيات البحتة ،إلا أن ذلك لا يعني أبدا التقليل من الجهود

---

1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص: 121.
2) سعد مصلوح: في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، ص: 09.
3) يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق، ص: 154.
4) المرجع نفسه ، ص: 153.

التي تبذل في هذا المجال أو عدم الاعتراف به ، بل إنها جهود مثمرة بإمكانها أن تسهم في الكشف عن ظواهر مهمة في العمل الأدبي ، إلا أنها لا تستطيع أن تنهض لوحدها بعبء تحليله، بل يمكن ذلك من خلال تضافر هذه الجهود مع جهود المناهج النقدية الأخرى [1] .

و مهما يكن من أمر فإن للإحصاء دور هام في فتح مغاليق النص الأدبي من الناحية الدلالية، بل إنه أداة منهجية تسعى لإدراك الظواهر الفنية إدراكا موضوعيا لكن شريطة عدم اقتصاره على العمليات الحسابية الرقمية المجرّدة ، إنما يتجاوزها لتحديد دلالتها بحيث يأخذ بعين الاعتبار وظيفة الذوق الجمالي.

[1]) فوزي عيسى : النص الشعري وآليات القراءة ، ص،ص : 14، 15.

الباب الثاني : المستوى الصوتي و الإيقاعي

* الفصل الأول: الأصوات المفردة
  - مدخل نظري.
  - المبحث الأول : الصوامت.
  - المبحث الثاني الصوائت.
* الفصل الثاني : المستوى الإيقاعي
  - المبحث الأول : المقاطع الصوتية
  - المبحث الثاني : الإيقاع الخارجي .
  - المبحث الثالث : القافية .
* الفصل الثالث : البديع في شعر الروميات

الفصل الأول : الأصوات المفردة

مدخل نظري:

تحيط بنا الأصوات من كل مكان، و إلى جانب كونها تمثّل الجانب العملي للغة فهي ضرورية ؛إذ بواسطتها يتمكن الإنسان من الاتصال بغيره من بني البشر ، كما يتمكن من خلال الأصوات من التعبير عن حاجاته .و للصوت علاقة وثيقة باللغة ؛ فاللغة لا تؤدى إلا من خلال الأصوات .

و المستوى الصوتي مهم و ضروري للغة ،إذ هو الأساس الذي يقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها و تراكيبها بل و أدبها كله شعرا و نثرا ، لذلك يتوجب على دارس اللغة من دراسة أصواتها [1] .

و قد عد الصوت من جهة أخرى مدخلا حقيقيا لدراسة النص الأدبي ، فإلى جانب المستويات الأخرى للغة فإن المدخل الذي به يطرق الدارس النص الأدبي إنما يبدأ بالمستوى الصوتي، و ما لهذا الأخير من دور في كشف أبعاد النص الأدبي وصولا للأبعاد الكلية للنص، بيد أن دراسة الصوت اللغوي إنما تحقق مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصوت بالدلالة ، بمعنى أن دراسة الإمكانات الصوتية في الشعر إنما هي بحث في بنية صوتية دلالية ، باعتبار وجود علاقة أكيدة بين مظاهر الدوال و الدلالة العامة للنص [2] ، فعلاقة الصوت بالمعنى علاقة وطيدة خصوصا إذا علمنا أن للكلمة مستويان: صوتي و دلالي.

كما أن التوظيف الصوتي في النص إنما يشكل تقابلا مع الدلالة العامة للنص نفسه [3] .

و قد تفطن علماؤنا العرب القدامى لأهمية الصوت ، و أدركوا قيمته ؛إذ استعانوا به على على قضاء حاجاتهم ، كما أن آرائهم الكثيرة في إصلاح المنطق و في وضع العروض و النحو و الصرف و المعاجم ، و في تدوين القراءات القرآنية بنوها على الدراسة الصوتية [4] ،لذا فقد أبلوا بلاء حسنا في هذا المجال ، فكان لهم فضل السبق فيه و هو ما اعترف به بعض الغربيين، و ما قاله: "برجستراسر الألماني :" لم يسبق الأوروبيين في هذا العلم إلا قومان العرب والهنود"[5] يعد خير شهادة على ذلك؛ فدراسة الصوت و علاقته بالمعنى إذن قضية قديمة حديثة

---

[1] حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ، ص: 13.

[2] حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، دراسة في " أنشودة المطر" للسياب ، ص: 97.

[3] المرجع نفسه ،ص: 114.

[4] رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ص: 01.

[5] البحث الصوتي عند الخليل في ضوء المناهج الحديثة (معجم العيني نموذجا) ، يمينة بن مالك ،مجلة الدراسات اللغوية ، ص: 13.

لقيت اهتماما كبيرا من قبل علمائنا العرب القدامى منذ عهد الخليل (ت 175 هـ) الذي صنف الأصوات تبعا لمخارجها في معجم (العين) ابتداء من الحلق وصولا إلى الشفتين ،ثم يأتي "سيبويه " الذي تعرض بدوره لمسألة الأصوات في " الكتاب" مقسّما حروف العربية إلى ستة عشر مخرجا ، و قد ذهب " ابن جني" هو الآخر هذا المذهب في التقسيم ، كما اهتم بعلاقة الصوت بالمعنى المعبر عنه .

و مهما تعددت الآراء في هذا المجال ، فإن علاقة الصوت بالمعنى قد حظيت باهتمام كبير في مجال التطبيقات الصوتية في الدراسات اللغوية الحديثة، و الشائع في الدرس الصوتي جانبان:

1. علم الأصوات الفونيتيكي (Phonétique) .
2. علم الأصوات الفونولوجي (Phonologie).

أما علم الأصوات الفونيتيكي فإنه يدرس الأصوات اللغوية مفردة أي غير مركبة في كلام ، فيدرس مثلا النون دراسة تتناوله من حيث هو صوت صامت- ليس من الحركات- ، فتدرس مخرجه و صفاته المختلفة ، و لا تتعرض هذه الدراسة لما قد يعتري هذا الحرف من تغير صفاته أو مخرجه عندما يتركب في الكلمات بأي وضع في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها ، أو عندما يجاوره مثله أو غيره في الكلمة أو كلمة أخرى ، كما لا تتعرض للدور الوظيفي لذلك الصوت في اللغة العربية أو غيرها ؛ فهي إذن دراسة إفرادية للأصوات ،و تتميز مقررات هذه الدراسة بأنها عامة أو عالمية ، لأنها تدرس الأصوات اللغوية التي تتكون منها أكثر لغات العالم، و من هنا فإن هذا النوع من الدراسة جدير باسم " علم الأصوات العام" " General phonétics".

بينما يدرس الجانب الثاني أصوات اللغة عندما تركّب في كلمات تعبر عن المعاني أي عندما تقوم بوظيفتها ، فيدرس ضوابط هذا التركيب ما يسوغ منها و ما لا يسوغ ، و التغيرات التي قد تعتري الصوت اللغوي في مخرجه أو صفاته في مختلف حالات تركيببه ، مع ثبات القيمة الوظيفية له (أي دوره في بناء الألفاظ) مهما اختلفت صور استعماله ، كما يتعرض هذا الجانب لدراسة كل ما يعترض أي حرف تأثرا بموقعه من إدغام و قلقلة و إبدال و حـذف وتفخيم، و يسمى هذا الفرع من الدراسة بعلم الأصوات النظمي أو التركيبي " أي الذي يعني بدراسة الأصوات اللغوية و هي منتظمة أي مركبة في كلمات أو الوظيفي phonology [1] .

[1] محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية ، دراسة نظرية و تطبيقية ،ص :22.

و الذي يعنينا في هذا المبحث هو علم"الأصوات الفونولوجي "، ذلك أنه بصدد بحث طبيعة الأصوات المستخدمة في شعر الروميات ، و أهم ما تتميز به من صفات، و ما يمكن أن تقدمه في تكوين الدلالة الكلية لقصائد الروميات و ما تحويه من أغراض الخطاب.

و ينشأ الصوت الإنساني في معظم الأحيان من ذبذبات مصدرها غالبا الحنجرة أو بتعبير أدق الوتران الصوتيان فيها هي التي تنطلق من الفم أو الأنف ثم تنتقل خلال الهواء الخارجي[1].

و تنقسم الأصوات اللغوية- كما يشير إلى ذلك علماء اللغة المحدثين -إلى قسمين كبيرين هما: الصوامت (consonnes) و الصوائت (Voyelles).

و الصوت الصامت هو ذلك :" الصوت الجمهور ، أو المهموس الذي يحدث في أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء ، سواء أكان الاعتراض كاملا كما في نطق (الدال)، أو كان الاعتراض اعتراضا جزئيا من شأنه أن يسمح بمرور الهواء و لكن بصورة ينتج عنها احتكاك مسموع " [2] .

أما الصوت الصائت فهو: " الصوت المجهور الذي يحدث في أثناء النطق به أن يمر الهواء حرا طليقا خلال الحلق و الفم ، دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل ، و دون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"[3] .

و قد اختلف اللغويون العرب في تحديد هذين المصطلحين و تسميتهما على خلاف اللغويين الغرب ، فهما (الصوامت و الصوائت) عند " إبراهيم أنيس" (أصوات ساكنة، و أصوات لين) ، و هما عند " محمود السعران (صوامت ، و صوائت) ،و عند" تمام حسان" (أصوات صحيحة ، و أصوات علّة) ، و غيرها من التسميات التي أطلقت على المصطلحين ، غير أن المصطلح المأثور الدعوة إليه هو " الصامت" ، و "الصائت" نظرا لدلالته على المقصود، و لبعده عن اللبس [4] .

---

[1] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 08.
[2] عبد المعطي نمر موسى : الأصوات العربية المتحولة و علاقتها بالمعنى، ص :31 .
[3] المرجع نفسه، ص: 32.
[4] رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص :03.

المبحث الأول: الصوامت.

أ- الصوامت الانفجارية أو الشديدة :

و هي تلك الأصوات يتوقف فيها الهواء وقوفا تاما عند موضع النطق ثم يزول العائق فجأة، فيخرج الصوت منفجرا، و هذه الأصوات الانفجارية في اللغة العربية هي كما يلي:(الباء، التاء،الدال، الضاد، الطاء، الكاف، القاف ، الهمزة) و عددها ثمانية أصوات [1] .

و يبين الجدول الآتي تواتر الأصوات الشديدة في شعر الروميات :

[1] حسام البهنساوي : علم الأصوات، ص :52.

القصيدة	العنوان و المطلع	عدد الأبيات	الهمزة(ء)	الباء(ب)	التاء(ت)	الدال(د)	الكاف(ك)	القاف (ق)	الضاد (ض)	الطاء (ط)
01	كيف اتقاء جآذر ؟ أقناعة من بعد طول جفاء، بدنو طيف من حبيب ناء !	26	69	46	52	35	18	19	09	06
02	لئن وهبتك نفسا وعلة لم تدع قلبا بلا ألم سرت إلى طلب العليا وغاربها	03	05	09	07	02	01	02	0	01
03	لا تصفن الحرب عندي فلا تصفن الحرب عندي فإنها طعامي مذ بعت الصبا و شرابي	03	03	07	06	02	0	07	0	01
04	إني عليك لجاري الدموع تقر دموعي بشوقي إليك، و يشهد قلبي بطول الطرب	06	08	18	11	08	08	08	02	01
05	الفارس في السجن أما لجميل عندكن ثواب و لا لمسيء عندكن متاب ؟	45	79	114	62	43	46	40	14	17
06	ما بال كتبك ؟ أسيف الهدى، و قريع العرب علام الجفاء، و فيم الغضب؟	26	45	64	56	20	46	15	06	03
07	له في الشام قلب إن في الأسر لصبا دمعه في الخد صب	03	02	07	01	05	0	02	01	0

0	03	11	06	09	14	30	08	07	ندبت قلبا ندبت لحسن الصبر قلب نجيب و ناديت بالتسليم خير مجيب	**08**
04	04	11	16	19	19	47	26	18	غضب و عتب زماني كله غضب و عتب ، و أنت علي و الأيام إلب	**09**
01	0	04	03	11	04	15	05	05	يا عيد يا عيد ما عدت بمحبوب على مُعنّى القلب مكروب	**10**
11	12	57	49	74	84	136	110	55	من مذهبي حب الديار أبيت كأني للصبابة صاحب، و للنوم مذ بان الخليط ،مجانب	**11**
10	07	19	28	19	29	59	40	18	رعى الله أوفانا أتزعم ، ياضخم اللغاديد أننا ونحن أسود الحرب لا نعرف الحربا	**12**
02	11	05	08	07	23	27	19	10	ياضارب الجيش بي يا ضارب الجيش بي في وسط مفرقه لقد ضربت بعين الصارم الغضب	**13**
01	01	02	01	07	05	06	03	03	قناتي صليبة قناتي على من تعهدان صليبة ، و عودي على ما تعلمان صليب	**14**

15	يد الدهر و ما هو إلا أن جرت بفراقنا يد الدهر حتى قيل : من هوحارث؟	02	03	03	04	06	03	04	0	0
16	وقف على السهد أوصيك بالحزن لا أوصيك بالجلد جل المصاب عن التعنيف و الفند	11	25	22	22	24	18	10	01	01
17	ما في الناس من خالد قولا لهذا السيد الماجد قول حزين ، مثله ، فاقد ؟	03	01	03	01	09	02	05	0	0
18	أنفت الموت دعوتك للجفن القريح المسهد لدي، و للنوم القليل المشرد	48	109	70	86	140	55	41	10	13
19	صبرت على اللأواء لمن جاهد الحساد أجر المجاهد، و أعجز ما حاولت إرضاء حاسد	36	81	52	61	83	28	28	12	08
20	إلى الله أشكو تمنيتم أن تفقدوني ، و إنما تمنيتم أن تفقدوا العز أصيدا	08	25	10	25	17	06	03	01	01
21	بالموصل إخواني و أعضادي سلام رائح ، غاد ، على ساكنة الوادي	19	22	17	09	33	09	08	05	02

22	لي الحجج أيا عاتبا لا أحمل ، الدهر، عتبه عليّ و لا عندي لأ نعمه جحد	02	06	02	04	06	03	0	0	0
23	مآزر الصفاف و التقوى كيف السبيل إلى طيف يزاوره و النوم في جملة الأحباب ، هاجره؟	50	112	82	92	62	37	40	11	20
24	مغرم جريح مغرم ، مؤلم ، جريح ، أسير إن قلبا ،يطيق ذا، لصبور	04	10	09	03	02	05	07	0	04
25	في حلب عدتي لأيكم أذكر ؟ و في أيكم أفكر؟	18	30	19	13	11	16	04	07	01
26	المغير الأسير إن زرت " خرشنة أسيرا فلكم أحطت بها مغيرا	10	15	12	17	07	05	09	0	02
27	أسير إرث لصب فيك قد زدته ، على بلايا أسره ، أسرا	03	06	05	03	07	02	03	0	0
28	أراك عصي الدمع أراك عصي الدمع شيمتك الصبر، أما للهوى نهي عليك و لا أمر	54	113	83	119	69	55	46	17	09
29	أيا أم الأسير أيا أم الأسير سقاك غيث ، بكره منك ما لقي الأسير !	19	47	31	25	14	25	22	05	02

02	01	05	16	12	19	18	25	11	ينافسني فيك الزمان و ما كنت أخشى أن أبيت وبيننا خليجان و الدرب الأشم و آلس	**30**
07	18	25	25	39	73	56	85	33	غرب هذا الدمع أبى غرب هذا الدمع إلا تسرعا و مكنون هذا الحب إلا تضوعا	**31**
0	03	01	0	02	03	03	02	02	قضاء الله ما للعبيد من الذي يقضي به الله امتناع	**32**
01	0	10	10	07	08	05	06	05	الأسير يبكي الطليقا هل تحسان لي رفيقا رفيقا مخلص الود أو صديقا صديقا	**33**
04	03	06	13	12	19	15	17	10	للأسى حلل يا عمر الله سيف الدين مغتبطا ، فكل حادثة يرمى بها جلل	**34**
0	03	14	03	05	16	10	14	08	يا قرح يا قرح ، لم يندمل الأول ! فهل بقلبي لكما محمل ؟	**35**

0	01	06	06	07	06	10	16	06	لله عندي مواهب و لله عندي في الإسار و غيره مواهب ، لم يخصص بها أحد قلبي	**36**
10	04	15	20	19	24	24	31	17	تعرفه بالشمائل يلوح بسيماه الفتى من بني أبي، و تعرفه من غيره بالشمائل	**37**
08	02	25	06	24	41	30	48	25	العزاء جميل مصابي جليل ، و العزاء جميل وظني بأن الله سوف يديل	**38**
10	07	13	10	14	25	26	20	19	يرعى النجوم هل تعطفان على العليل ؟ لا بالأسير ، و لا القتيل ؟	**39**
03	02	10	08	12	21	11	11	07	أيا جارتا أقول و قد ناحت بقربي حمامة : أيا جارتا ، هل تشعرين بحالي ؟	**40**
05	05	11	09	15	27	17	24	20	لا أراها الله محلا قف في رسوم المستجا ب، وحيّ أكناف المصلى !	**41**
06	11	35	37	64	103	49	92	45	يا حسرة يا حسرة ما أكاد أحملها، آخرها مزعج ، و أولها !	**42**

43	عذب الموت قد عذب الموت بأفواهنا ، و الموت خير من مقام الذليل	02	03	05	02	01	0	02	0	0	
44	حكم جاهل إذا كان فضلي لا أسوغ نفعه ، فأفضل منه أرى غير فاضل	02	08	01	01	0	02	01	04	0	
45	لم أذق للنوم طعما أسرت فلم أذق للنوم طعما ، و لا حلّ المقام لنا حزاما	02	03	01	03	0	01	02	01	01	
46	إذا اشتد الزمان إنا، إذا أشتد الزمـــــــــا ن ، و ناب خطب و ادلهم	12	20	13	15	13	05	05	02	03	
47	من ذا يعاب يا سيدي ! أراكما لا تذكران أخاكما !	07	08	10	06	10	10	02	0	0	
48	أتتكرني ؟ يعز على الأحبة ، بالشام ، حبيب ، بات ممنوع المنام	24	45	40	43	18	22	16	05	07	
49	إنا ليجمعنا البكاء أتعزّ أنت على رسوم مغان ، فأقيم للعبرات سوق هوان	51	89	84	73	57	45	47	22	20	
50	لولا العجوز بمنبح لولا العجوز بمنبح ما خفت أسباب المنيّه	15	19	19	22	14	12	08	04	05	
المجموع		874	1613	1452	1407	1198	759	691	237	213	7570
النسبة المئوية			%05 ,56	%05,01	%04,85	%04,13	%02,61	%02,38	%0,81	%0,73	%26,08

من خلال الجداول السابق نلاحظ توزع الصوامت الانفجـــارية وفق مجموعات ثـــلاث و تتمثل في:

– المجموعة الأولى : و تحتوي على الصوامت التي مثلت أكبر نسبة و هي (الهمزة ، الباء، التاء، الدال).

– المجموعة الثانية : و تشمل الصوامت المتوسطة النسبة و هي (ك،ق).

– المجموعة الثالثة:تضم الصوامت الضعيفة النسبة و هي (ض،ط).

و كان اعتمادنا في تصنيف الأصوات الانفجارية على هذا النحو المبين في الجداول بحسب كثرة تواترها على مستوى شعر الروميات التي تراوحت بين قصائد و مقاطع و التي بلغت نحو ثلاث و ثلاثين قصيدة و سبع عشرة مقطوعة حسب ما أوصلنا إليه الإحصاء .

و قد مثلت الأصوات الانفجارية في شعر الروميات نسبة قاربت 26,08% و هي نسبة مهمة، علاوة على ما تحمله من شحنات عاطفية و جمال موسيقي و تقوية المعنى ووضوحه .

و سنحاول فيما يلي التطرق إلى كل صوت من هذه الأصوات (الانفجارية) بحسب تواترها .

❖ **صـــوت الهمـــزة:**

و هو صوت مجهور و شديد [1] ، **و** يمثل نسبة 05,56% في شعر الروميات ، و هو بذلك يشغل المرتبة الأولى من حيث التواتر موازنة مع باقي الأصوات الانفجارية ،و المرتبة السادسة في شعر الروميات بتواتره بنحو ثلاث عشرة و ستمائة و ألف مرة .

و من معاني الهمزة : القوة و الشدة و الجرأة و الإصرار و يمثل لذلك بقول " أبي فارس من روميته" من مذهبي حب الديار" – و التي تواتر فيها هذا الصوت بنحو عشرة و مائة مرة–:[2]

أرى ملء عيني الردى فأخوضه   إذ الموت قدامي و خلفي المـــعايب
و أعلـــم قومـــا لو تتعتعت دونها   لأجهضني بالذم منهم عصـــائب

إن ترديد الهمزة في هذين البيتين مثلا أوحى إلينا بمشاعر القوة، و الشجاعة التي اتسمت بها ذات الشاعر و التي لا تتهاوى حتى أمام الموت الذي يمثل تهديدا للوجود الإنساني خاصة، دون الإصغاء إلى المثبطات التي تبعد الشاعر عن مراده.

---

1) محمد حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية : دراسة نظرية و تطبيقية، ص :74.
2) أبو فراس الحمداني: ديوانه ، ص: 36.

و قريب من هذا المعنى المجسد لشدة تحمل الشاعر الأسير لمآسي السجن قوله من رومية أخرى بعنوان " أنفت الموت" [1] :

و ما الأسر مما ضقت ذرعا بحمـــله و ما الخطب مما أن أقول له : قدي
....
و لكنني أختار موت بنــــــي أبـــي على صهوات الخيل غير موســـــد
و تأبـــــى و آبـــى أن أموت موسدا بأيـــدي النصارى موت أكـــمد أكبد.

❖ صـــــوت الباء :

و هو صوت مجهور شديد مستقل منفتح، و هو من حروف الذلاقة بسبب نطقه بمجرد التقاء الشفتين أي بسبب أي بسبب خفته [2] ، و قد تواتر في شعر الروميات بنحـــو اثنيــــــن وخمسيـــن و أربعمائة و ألف مرة، أي بنسبة05,01 % ،إضافة إلى ورود هذا الصوت رويا في ثلاث عشرة رومية موزعة بين قصائد و مقطوعات .

و من أشكال استخدام هذا الصوت في روميات أبي فراس قوله من روميته "إنا ليجمعنا البكاء" و التي بلغ تواتر صوت الباء فيها نحو أربع و ثمانين مرة [3] :

غضبا لدين الله أن لا تغضـــبوا لم يشتهـــر في نصــــره سيفان
....
قد أغضبوكم فأغضبوا،و تأهبوا للحــــرب أهبـــة ثائر ، غضبان
فبنو كلاب و هي قُلّ أغضـــبت فدهـــت قبائـــل مسهر بن قنان

لقد حرص الشاعر في هذه الأبيات على عدم تغييب صوت الباء نظرا لما يتميز به من حدة تشي ببسالة الشاعر و الفارس الأسير ،وحثه لقومه على مواجهة العدو ، و قد اختار من أجل ذلك ألفاظا موحية مثل: (الغضب) والتي تواترت على تنوع اشتقاقاتها ست مرات ، و كـــذا لفـــظة (التأهب) التي تواترت مرتين مما أدى إلى التوسيع من دلالة الشجاعة و الاستعداد المستمـــر في سبيل دحض العدو المستبد .

❖ صـــوت الـــتاء:

و هو صوت أسناني لثوي " شديد مهموس لا فرق بينه و بين الدال سوى أن التاء

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص: 68.
[2] محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية ، دراسة نظرية و تطبيقية، ص: 134.
[3] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص :216.

مهموسة و الدال نظيرها مجهورة"[1] ،و تواتر هذا في شعر الروميات نحو سبعة و أربعمائة وألف، بنسبة 04,85% ، و يؤدي هذا الصوت وظائف لغوية عديدة أهمها الوظيفة المعجمية في الكلمة و ذلك حين يكون الحرف أصيلا فيها نحو قولنا :" بنت"، و الوظيفة النحوية في وقوعه ضميرا مثل (كتبتُ)، و كذا الوظيفة الصرفية في تمييز المؤنث عن المذكر ، و من وجوه استعمال هذا الصوت في روميات أبي فراس قوله من رومية "أيا جارتا" : [2]

أقول و قــد ناحتِ بقربي حمامـــةٌ	أيا جارتِا ،هل تِشعرين بحالي؟
معاذ الهوى ! ما ذقتِ طارقةِ النوى	و لا حظرتِ منك الهموم ببال !
أيحمل محزون الفؤاد قـــــــوادم	على غصن نائي المسافةِ عال؟
أيا جارتِا ما أنصف الدهر بيننـــا !	تِعالي أقاسمك الهموم، تِعالي !
تِعالي تِري روحا لدي ضعيفــــــةٍ	تِردد في جسم يعذب بـــــال !

تواتر استعمال صوت " التاء" في هذه القصيدة ككل نحو واحد وعشرين مرة، و قد تنوعت استعمالاته فمنه ما هو مميز للمضارع مثل : (تِحمل – تِشعرين– تِعالي– تِري– تِردد)، ووروده ضميرا في(ناحتِ – ذقتِ– خطرتِ) ، و هو أصلي في (حمامةِ ، جارتِا– طارقةِ – المسافةِ) .

و مهما يكن من أمر ، فإن هذا الصوت ساهم في إضفاء شيء من وضوح المعنى على النصوص الشعرية ، كما ساهم في إضفاء معنى المناجاة و المخافتة و الهمس الهادئ الموجه من قبل الأسير إلى الحمامة الطليقة النائحة ، و دعوتها برفق ،و بث شكاوي الأسير إليها، التي صدرت عن نفس محطمة يائسة من الخلاص ،و نشير هنا إلى أن مخاطبة الشاعر لعناصر الطبيعة أمر عرف و اشتهر به شعراء الرومانسية .

❖ **صــوت الــدال :**

تواتر هذا الصوت بما يقارب ثمان و تسعين و مائة و ألف مرة، أي بنسبة 04,13% ، وهو صوت أسناني لثوي ، و يعرف أيضا بأنه " صوت شديد مجهور" [3] . و قد يكثر ورود هذا الصوت في قصيدة دون أخرى و ذلك بحسب طبيعة السياق الذي يرد فيه ، و خاصة عندما يكون رويا لبعض القصائد مثل رومية " أنفت الموت" ، "وقفت على السهد" ، "صبرت على اللأواء " ، "بالموصل إخواني و أعضادي " ...

---

[1] مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنيوية، ص:64.

[2] أبو فراس الحمداني : ديوانه ،ص،ص: 175،174 .

[3] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص :48.

و من أمثلة توظيفه لهذا الصوت قوله في مقطوعة :" ما في الناس من خالد " [1] :

قولا لهذا السيدِ المـــــــاجدِ　　قول حـــــــزين مثله فـــاقدِ:

هيهات ما في الناس من خالدِ　　لا بـــــدِ من فقدِ و من فاقدِ

كن المعزى ، لا المـــعزى به،　　إن كـــــان لا بدِ من الواحدِ

تواتر صوت " الدال" في هذه المقطوعة أحد عشر مرة ، علاوة على أنـــه روي لهـــــــا، و تكراره بهذا العدد على مستوى ثلاثة أبيات عكس لنا ذلك الأثر الموسيقى الكبير الذي اتسمت به الأبيات في أواخر أشطرها و في حشوها من خلال توافق فواصل أواخر الكلمات (السيدِ، الماجدِ، فاقدِ)،(خالدِ، فقدِ، فاقدِ) ، و قد أدى هذا الصوت إلى جانب ذلك دورا بلاغيا تمثل في تأكيد حقيقة لا مفر منها و المتمثلة في حتمية الفناء الإنساني ، هذه الحقيقة التي أراد الشاعر أن يوصلها بنبرة عالية، قوية من خلال كثرة إيراده لهذا الصوت محاولة منه في إقناع الطرف الآخر ألا و هو سيف الدولة الذي تفجع لوفاة أخته الصغرى ، و محاولة مواساته –على البعد– ببث روح القناعة و الرضا و القوة في نفسه على تحمل هذا المصاب الجلل.

و من أمثلة معاني القوة و الإصرار و الشدة أيضا قوله في أحد رومياته :" إلى الله أشكو"[2]

تمنيتم أن تفقودِني ، و إنـــــــما　　تمنيتــــم أن تفقــدِوا العز أصـــيدِا

أما أنا أعلى من تعدِون همــــــة؟　　و إن كـــنت أدنـــى من تعدِون مولدِا

إلى الله أشكو عصبة من عشيرتي　　يسيئون لي في القول غيبا و مشهدِا

و إن حاربوا كنت المجن أمامهم　　و إن ضاربوا كنت المهندِ و اليــــدِا

فعلاوة على الانسجام الموسيقي الذي حققه الصوت في حشو الأبيات في (تفقدوني– تفقدوا)،(تعدون– تعدون) ، (المهند ، اليدا) ، فإنه أكد إلى جانب ذلك الوظيفة البلاغية التي اتسم بها من معاني الشدة و القوة خصوصا حينما ارتبط صوت الدال بالواو(تفقدوا)، و ألف المد (أصيدا ،مولدا،مشهدا اليدا)،باعتباره هنا رويا للقصيدة ، فنقل لنا نفس الشاعر الأسير في صرخته و ثورته على قومه و إصراره على بقاء و استمرار مكانته البارزة بينهم .

---

[1] أبو فراس الحمداني :ديوانه ،ص66.

[2] المصدر نفسه، ص: 73 .

❖ **صـــــوت الكاف :**

و هو " صوت شديد مهموس" [1] ، تواتر في شعر الروميات نحو تسع وخمسين وسبعمائة مرة ، أي بنسبة 61, 02% ،و هو بذلك يمثل نسبة متوسطة موازنة مع ما سبقه من أصوات (الهمزة،الباء،التاء،الدال) ، و إضافة إلى أنه أضفى على روميات أبي فراس شيئا من وضوح المعنى ، فإننا نلتمس فيه أيضا تأديته لعدة وظائف ،كالوظيفة المعجمية بأن يكون هذا الصوت أصلا في الكلمة ، و كذا الوظيفة النحوية حين يكون ضميرا أو أداة .و من وجوه استعمالاته قول أبو فراس في رائيته الشهيرة (أراك عصي الدمع): [2]

أراكِ عصي الدمع شيمتكِ الصـــبر   أما للهوى نهي عليكِ و لا أمر ؟

بلى، أنا مشتاق و عندي لوعــــة   و لكِـــــن مثلي لا يذاع له سر !

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى   و أذلــلت دمعا من خلائقه الكِبر

تكِاد تضيء النار بين جوانجـــــي   إذا هي أذكِتها الصبابة و الفكِــر

الملاحظ أن صوت الكاف في هذه الأبيات أصلي في الكلمات الآتية:(لكن، الكبر، تكاد ، أذكتها، الفكر)، كما أنه تردد في (أراك ، شيمتك ، عليك)، و هو تواتر لكاف الخطاب و هي بذلك تحيلنا إلى المخاطَب المتمثل في ذات الشاعر التي وضعها الشاعر إزاء ناظره ليحـــاورها و يقيم معها مونولوجا داخليا .

كما أدى تردد هذا الصوت في حشو الأبيات مثل (أراك – شيمتك – عليك) إلى خلق جو من النغم الموسيقي الخاص الذي يضاف مع المعنى العام لجو القصيدة خاصة و أن الشاعر يشكو ما يعانيه و ما يكابده من مشاعر الهوى المكبوتة ليجعل ذاته في ما بعد محورا يرتكز عليه الخطاب و الحوار و الشكوى .

❖ **صوت القاف :**

" تخرج القاف بالتقاء أقصى اللسان بأصل اللهاة، و هي شديدة مهموسة مستعلية منفتحة مصمتة" [3]، تواترت في الروميات نحو واحد و تسعين و ستمائة مرة بنسبـــة 02,38 %، وهي نسبة متوسطة موازنة مع ما سبقها من أصوات انفجارية ، إلا أنها لا تختلف عنها في تأديتها لوظيفة إبلاغية مشتركة معها و تتمثل في إلحاح الشاعر على تبليغ رسالته للمخاطب بوضوح .

---

[1] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 83 .

[2] أبوفراس الحمداني : ديوانه، ص: 118.

[3] محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية : دراسة نظرية و تطبيقية، ص: 93 .

و في مقطوعته الآتية نجده يلح على تبليغ معنى الصداقة الحقيقية و نلمس فيه تقريعا خفيا لمن خان هذا الرباط القوي بعد أن ضاقت به الأمور في أسره ، فيقول[1] :

هل تحسّـــــان لي رفيقاً رفيقَـــا   مخلص الود أو صديقًا صديـــقًا

لا رعى الله، يا خليلي ، دهـــــر   فرقتنا صــــــــروفه تفريقـــا

تواتر صوت القاف في هذه المقطوعة ككل نحو عشر مرات ، و إضافة إلى معناه البلاغي السابق ذكره ، فإن التجانس بين بعض الكلمات فيها خلق نغما و جمالا موسيقيا خاصا زاد المعنى العام فيها وضوحا و تأثيرا مثل(رفيقا رقيقا / صديقا صديقا) .

❖ **صوت الضاد :**

و هو " صوت شديد مجهور" [2] ، و يمثل نسبة 0,81% بتواتر ه بنحو سبع و ثلاثين ومائتين مرة، وهي نسبة ضعيفة موازنة مع ما سبقه من أصوات ، و قد أدى هو الآخر معنى القوة و الشدة اتضح هذا المعنى خاصة في روميته " يا ضارب الجيش بي " ،ومما قاله فيها: [3]

يا ضارب الجيش بي في وسط مفرقه   لقد ضربت بعين الصارم العضـــب

لا تحرز الدرع عني نفس صاحـــبها   و لا أجير ذمام البيض و اليلـــــب

و لا أعود برمحي غير منحـــــطـــم   و لا أروح بسيفي غير مختضـــب

حتى تقول لك الأعداء راغمـــــــــة   أضحى ابن عمك هذا فارس العرب

و هكذا لم يخل بيت من هذه الأبيات إلا ووظف فيه صوت " الضاد" ، و قد تواتر أحد عشر مرة في هذه القصيدة ذات العشر أبيات، و مما زاد تأكيد معنى القوة التي اتسمت بها ذات الشاعر و حسن بلائها و بطشها في الحروب توظيف الصوت ضمن كلمات موحية مثل :
(ضارب ، ضربت ، العضب، مختضب ، البيض).

❖ **صوت الطاء:**

" صوت شديد مهموس" [4] ، و يمثل أضعف نسبة إلى جانب صوت الضاد ، و ذلك موازنة بالأصوات الانفجارية الأخرى السابقة لهما ؛ إذ تواتر نحو ثلاث عشرة و مائتين مرة نسبة 0,73% ، و قد أدى وظيفة بلاغية تمثلت في تجسيد معاني القوة و شدة تحمل الشاعر للخطوب

---

1) أبوفراس الحمداني "ديوانه ،ص: 149.
2) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 48.
3) أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 45.
4) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص،ص: 61-62.

الملمة به ، و قد وظف هذا الصوت بكثافة في أحد رومياته "غضب و عتب" في قوله معرضا بابن عمه "سيف الدولة " شاكيا منه إليه [1] :

و أنت، و أنت دافع كل خَطِبِ   مع الخَطِبِ الملم علــيّ خَطِبُ

كما يقول في رومية أخرى مكرسا نفس المعاني السابقة من قوة و صبر على اللأواء المحدقة به: [2]

مغرم ، مؤلم ، جريح ، أسيــر	إن قلبا ، يطِيق ، ذا لصــبور
....	....
قل لمن حل بالشام طِليقــــا	بأبـــي قلبـــك الطِليق الأسير
أنا أصبحت لا أطِيق حراكــا	كيف أصبحت أنت يا منصــور

إضافة إلى إضفاء صوت" الطاء" شيئا من وضوح المعنى على النصوص الشعرية ، فإنه أيضا ساهم في إضفاء معاني الهمس الهادئ الذي يحمل في طياته حجما كبيرا من الشكـــوى والتساؤلات و الألم و النبرة اليائسة الحزينة التي صدرت عن ذات عاشقة للحرية ، لنسيم الأوطان ، و للأحبة بالشام ، مقابلا ذلك بحالته في الأسر التي ما تفتأ تجتر جراحها وآلامهــا وغربتها .

ب- الصوامت الاحتكاكية (fricatif):

يفسر المحدثون عملية حدوث هذه الأصوات بأنه عند النطق بالصوت الرخو لا ينحبس الهواء انحباسا تاما، و إنما يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا ،و يترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره يحدث نوعا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى .

و الأصوات الرخوة (الاحتكاكية) في اللغة العربية الفصيحة حاليا تتمثل في :السين،الزاي ، الصاد، الشين ، الذال، الثاء، الظاء، الفاء، الهاء، الحاء، الخاء، الغين . و الملاحظ أن نظرة المحدثين تتطابق و نظرة اللغويين القدامى لهذه الأصوات عدا صوت (الضاد) و الذي عده القدامى رخوا بينما المحدثون لا يعدونه كذلك [3] .

و يوضح لنا الجدول الآتي تواتر هذه الصوامت في جميع روميات أي فراس الحمداني:

---

[1] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 33 .

[2] المصدر نفسه : ص، 110.

[3] عبد المعطي نمر موسى : الأصوات العربية المتحولة و علاقتها بالمعنى، ص: 55.

القصائد / الصوت	**1**	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
ع	29	5	7	7	63	33	2	11	31	11	101	21	16	06	03	17	02	71	51	11	18	06	59	0	09	02	03	63
هـ	22	10	4	5	52	10	3	04	15	03	80	20	13	06	06	09	05	49	47	14	12	03	126	0	14	07	06	87
ف	22	06	6	2	47	35	05	09	21	2	50	15	11	02	02	20	03	63	39	11	14	0	56	01	16	09	02	70
س	17	5	2	2	27	14	02	08	15	02	63	30	12	02	0	11	02	48	36	05	08	02	32	02	07	08	05	40
ح	20	1	3	3	37	11	01	05	11	7	35	11	11	0	02	07	02	23	26	03	08	03	34	06	07	10	0	44
ص	12	0	4	2	16	13	03	06	08	1	19	05	04	03	0	06	0	20	14	05	07	01	24	04	06	05	02	22
ش	19	0	2	2	12	09	02	05	5	1	18	11	01	01	0	02	0	15	15	03	04	0	20	01	04	01	0	22
خ	08	0	0	0	11	10	01	06	6	0	25	10	03	01	0	03	01	15	11	01	05	01	20	01	06	02	01	16
ذ	05	0	2	1	14	04	0	0	6	0	25	7	04	0	01	01	0	09	11	0	05	01	22	01	10	01	01	27
ز	10	0	2	0	13	06	0	06	5	0	16	3	01	02	0	06	03	05	04	01	09	0	23	0	05	03	01	21
غ	07	2	1	1	10	10	0	10	5	0	13	3	04	0	0	02	0	11	16	04	03	0	09	01	05	03	0	14
ث	02	0	0	0	09	01	0	09	4	2	08	5	01	0	3	01	01	02	06	0	01	0	04	02	01	02	01	09
ظ	06	1	0	0	08	01	0	08	3	1	05	1	0	0	0	0	0	05	02	01	02	0	04	0	0	01	0	06

الصوت / القصائد	**29**	**30**	**31**	**32**	**33**	**34**	**35**	**36**	**37**	**38**	**39**	**40**	**41**	**42**	**43**	**44**	**45**	**46**	**47**	**48**	**49**	**50**	**المجموع**	**النسبة المئوية**
ع	63	14	74	04	03	13	05	10	22	25	17	11	14	47	01	04	02	13	07	35	64	08	1065	%03,67
هـ	87	10	27	02	04	13	07	10	15	36	14	05	16	100	03	05	0	08	04	15	58	24	1023	%03,53
ف	70	13	37	02	07	14	13	08	18	24	17	04	21	48	02	05	02	06	04	13	62	14	887	%03,06
س	40	26	22	03	04	09	06	05	18	21	13	06	20	26	02	01	02	01	03	17	37	06	678	%02,33
ح	44	04	22	0	02	11	06	05	08	18	09	09	13	34	0	02	03	06	01	17	35	11	554	%01,91
ص	22	02	13	0	06	02	03	03	04	12	04	02	12	10	0	0	0	03	0	09	18	06	330	%01,13
ش	22	06	18	0	01	0	01	03	06	05	04	01	05	10	0	01	01	05	0	03	23	00	274	% 0,94
خ	16	05	10	0	03	04	03	01	09	17	03	01	02	07	02	0	03	02	02	04	16	03	263	% 0,90
ذ	27	02	09	2	2	0	01	01	05	24	09	03	02	09	02	01	01	02	03	07	10	03	258	% 0,89
ز	21	04	10	0	0	0	01	02	07	10	02	02	09	07	0	10	01	02	02	09	19	07	239	% 0,82
غ	14	01	04	0	0	03	02	03	06	08	05	02	02	04	0	02	0	01	0	05	24	01	209	% 0,72
ث	09	01	0	1	0	02	01	01	03	01	01	01	02	12	0	0	0	01	01	08	14	04	133	% 0,45
ظ	06	0	01	0	0	0	0	0	03	01	04	0	01	0	0	0	0	01	0	01	03	0	66	% 0,22
																							5979	% 20,57

تمثل الأصوات الاحتكاكية –انطلاقا من الإحصاءات السابقة– نسبة هامة حيث اجتمعت هذه الأصوات لتمثل نسبة 20,57 % ،وإن كانت نسبتها هذه أقل من نسبة الأصوات الانفجارية التي مثلت 26,08% ، و يمكننا من خلال الجدول أن نتبين ثلاث مجموعات لهذه الأصوات :

- المجموعة الأولى : تمثل الأصوات التي تواترت بأعلى نسبة(2،..) و (3،..) و تتمثل في: (ع ، هـ ،ف ،س) .
- المجموعة الثانية : تمثل الأصوات التي تواترت بنسبة متوسطة (1،..) و تتمثل في: (ح ، ص) .
- **المجموعة الثالثة:** تمثل الأصوات التي تواترت بنسبة ضعيفة (0،..) و تتمثل في: (ش،خ، ذ، ز ،غ ،ث،ظ) .

و مما لا شك فيه أن تقارب الأصوات السابقة من حيث تواترها بالكمية نفسها يساهم في إحداث تنويع إيقاعي إلى جانب باقي الأصوات في النصوص الشعرية[1].

و تنقسم الأصوات الاحتكاكية إلى قسمين :

1–الأصوات الاحتكاكية المهموسة :

و يقصد بالصوت المهموس ذلك الصوت " الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به" [2]، كما أن هذا الصوت يتصف بالرهافة و الهمس و اللتان تبعثان على التقصي العميق لمختلف جوانب اللغة [3]،على أن بعض الروميات لم تخل من النبرة الهادئة بحسب الموضوع المطروق و الذي يحتم على الشاعر أن يتبع أسلوبا هادئة رصينا بعيدا عن النبرة العالية الصاخبة في التعبير عن ذاته لكون الخطاب صادر عن موقف ضعف وضعت فيه الذات الشاعرة لا العكس.

و بعد نتائج العملية الإحصائية تبين لنا أن نسبة الصوامت الاحتكاكية المهموسة في شعر الروميات مثلت نسبة هامة و هي تجتمع في الأصوات الآتية (هـ ، ف،س، ح ،ش ، خ ،ث)، مثلث ما يقارب 13,11% ، و عندما نضيف إليها الأصوات الشديدة المهموسة(ت،ك،ط)تؤول النسبة إلى ما يقارب 21,30 % إلا أنها نسبة قليلة موازنة مع نسبة شيوعها في الكلام ؛ إذ برهن البحث الذي أجراه " إبراهيم أنيس" "أن نسبة شيوع الأصوات الاحتكاكية المهموسة في

[1] مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص: 52 .
[2] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 20.
[3] سلاف بوحراثي : ديوان (دخان اليأس) لمبارك جلواح – دراسة أسلوبية ــ مذكرة ماجستير، ص: 26 .

الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة" [1] .

و من الصوامت الاحتكاكية المهموسة الواردة بكثرة في شعر الروميات ما يلي :

❖ **صوت الهاء :**

هو" صوت رخــو مهموس " [2] ، و قد تواتر نحو ثلاث و عشرين وألف بنسبة 03,53% ، و قد ساهم هذا الصوت في كشف النقاب عن عدة معاني زخرت بها روميات أبي فراس الحمداني ، و من أمثلته قوله في روميته "مآزر الصفاف و التقوى"واصفا شوقه و أحاسيسه المرهفة تجاه الحبيب النائي [3] :

ياساهِرا ، لعبت أيدي الفراق بــهِ	فالــصبر خاذلهِ و الدموع ناصــرهِ
إن الحبيب الذي هام الفؤاد بــــهِ	ينام عن طول ليل أنت ساهِـــــرهِ
ما أنس لا أنس ليوم البين موقفنا	و الشوق ينهى البكاء عني و يأمــرهِ
و قولها، و دموع العين واكــفة:	هذا الفـــــراق الــذي كنا نحـــــاذرهِ

تواتر صوت الهاء في هذه الرومية ككل نحو ست و عشرين و مائة، و قد اتخذنا منها الأبيات السابقة كمثال لهذا التواتر ، إذ ورد فيها الصوت ثلاث عشرة مرة ،فلم يخل بيتا منها إلا و توفر على صوت الهاء ، و قد كشف لنا عما استفعل في ذات الشاعــر من حرارة الألــم وتصاعد الآهات و التعبير عن الشوق للحبيب الجافي النائي المتغافل عن محبه ، و ما يكنه له من مشاعر، و قد كرس تلك المعاني أكثر توفر الأبيات الشعرية على جملة من التضادات الثنائية بين جملة من الألفاظ مثل : (خاذله / ناصره) ، (ينام / ساهره) ، (ينهى / يأمره).

❖ **صوت الفاء :**

و هو صوت رخو مهموس [4]،و قد تواتر نحو سبع وثمانين وثــمانمــائة مــرة بنسبــة 03,06 % ،و نجده يعكس الأغراض الأسلوبية لأحوال الخطاب المختلفة في شعر الروميات.

و من وجوه استعمالات هذا الصوت في شعر الروميات قول الشاعر من رومية" وقفت على السهد "[5]:

أوصيك بالحزن لا أوصيك بالجَلَدِ	جلّ المصاب عن التعنيفِ و الفند
إني أجـــــلك أن تكفى بتعـــــزية	عن خير مفتقَـــــد، يا خير مفتقدِ

---

1) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 21 .
2) المرجع نفسه ،ص: 88 .
3) أبو فراس الحمداني:ديوانه، ص :104.
4) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 88 .
5) أبو فراس الحمداني،ديوانه، ص: 65 .

هي الرّزية إن ضنّت بما ملكــــــت منها الجفون فما تسخو على أحـــد

....

لم ينتقصني بعدي عنك من حــــزن هي المواساة في قرب وفي بـــعـــد

لأشركنك في اللأواء إن طرقــــت، كما شركتك في النعماء و الرغــــد

تواتر صوت الفاء في القصيدة ككل نحو عشرين مرة على مستوى أحد عشر بيتا، و قد مثلنا منها بالأبيات الشعرية السابقة التي احتوت على صوت الفاء بكثافة بتردده عشر مرات، وقد ورد حرفا أصليا في الكلمات (التعنيف، الفند ....)، و كحرف عطف و ربط (فـــما، في).

و مهما يكن من أمر فقد أدى هذا الصوت أغراضا أسلوبية في تجسيده معنى الفقدان وخسارة الأحبة أمام سطوة الموت المحتومة ، و بضرورة التسليم بالأمر الواقع و التأسي لذلك ، و هي معان مفعمة بالإنسانية أراد الشاعر الأسير إيصالها إلى ابن عمه معزيا إياه إثـــر وفـــاة أختـــه،و كان شديد الوجد بها ، مجددا و مؤكدا دعمه له في الشدائد تماما كدعمه له في أوقات الرخاء، و نلتمس في ذلك تذكيرا ضمنيا من الشاعر لابن عمه فيما يخص الفداء.

❖ **صوت السين :**

و هو من الأصوات المهموسة[1] ،و يعد هذا الصوت من ألطفها من حيث الرقة و الهمس ، كما أنه الأكثر تعبيرا عن مكامن الرقة و الأحاسيس المرهفة ، و قد تواتر في الروميات نحو ثمان و سبعين و ستمائة ، أي بنسبة 02,33% .و من أشكال استعمالات هذا الصوت قول الشاعر من رومية (أيا أم الأسير) – و التي تواتر فيها ككل صوت "السين" نحو ثلاث وعشرين مرة– [2] :

أيا أم الأسير ، سقاك غيث ، بكره منك، ما لقي الأسيـــر !

أيا أم الأسير ، سقاك غيث تحير ، لا يقيم و لا يسيـــر!

أيا أم الأسير ، سقاك غيـــث إلى من بالفدا يأتي البشـــير ؟

أيا أم الأسير لمن تربــــــى، و قد مُتِّ، الذوائب و الشعور ؟

تواتر صوت السين، في هذه الأبيات بكثافة، لا سيما في التركيب الإضافي (أيا أم الأسير)، بتكريره على مستوى صدور أربع أبيات ، مؤديا بذلك عدة وظائف تمثلت في ترسيخ معنى الضيق و التأزم النفسي للشاعر إثر المصاب الجلل الذي بلغه و هو أسير في الروم

---

[1] علي جاسم سلمان : موسوعة معاني الحروف العربية، ص: 111 .

[2] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص :122.

والمتمثل في موت أمه فرثاها باكيا، و يتضح توظيفه لهذا الصوت المهموس بكثافة في قصائده الآتية: (ينافسني فيك الزمان) ، (أراك عصي الدمع)، (أنفت الموت) ، (في حلب عدتي)...

- الحاء و الصاد :

الحاء: صوت مهموس نظيره المجهور هو العين[1] ، و قد تواتر نحو أربع و خمسين وخمسمائة مرة بنسبة 01,91%. و من وجوه استعمالاته قوله من رومية " لولا العجوز بمنبح " -التي تواتر فيها الصوت أحد عشر مرة- [2] :

و أرى محاماتي عليـــــــــ	ها أن تضام مـــن الحـــميّه
أمست بمنبح حـــــــــــــرة	بالحزن من بعـــــدي حريّه
لو كـــــان يدفع حـــــــادث،	أو طارق بجـــــــــميل نيّه
لم تطـــــــــــرق نوب الحوا	دث أرض هاتـــــيك التقيّه
لكن قضـــــــــاء الله ، و ال	أحكام تنـــــــفذ في البـــريّه

أدى تواتر صوت الحاء في هذه الأبيات إلى تأدية وظيفة أسلوبية متمثلة في عطف الشاعر على أمه وحبه الشديد لها و رِأفته بحالها ،و التي لولاها لما تحمل كل هذا الذل في أســــره ، ولما تجرأ طالبا الفداء ، داعيا إياها في نبرة هادئة حزينة بضرورة الصبر و بأن ما يحصل معه إنما هو محض قضاء و قدر، و قد جسّد هذه المعاني أكثر كثرة تواتر هذا الصوت المهموس .

أما "الصاد:" فهو" من الحروف العشرة المهموسة ، و هي أسلية ..و مخرجها من أسلة اللسان ...، و هي من الحروف الإطباقية ، و إطباقها متوسط أي أننا حين ننطقها ينطبق ظهر اللسان إلى الحنك انطباقا ليس محكما ، و عند المعاصرين هي من الأصوات اللثوية "[3].

و قد تواتر هذا الصوت نحو ثلاثين و ثلاثمائة مرة بنسبة 01,13 % وهي نسبة تقترب مع الصوت السابق له ، و من أمثلة استخدامه في شعر الروميات قول الشاعر في مقطوعة" مغرم جريح" [4] :

مغرم ، مؤلم ، جريح ، أسير	إن قلبا يطيق ذا لصـــبـــور
و كثير من الرجال حديـــــد ،	و كثير من القلوب صـــخور
قل لمن حل بالشام طليـــقا :	بأبي قلبك الطـــليق الأسيـــر
أنا أصبحت لا أطيق حراكا ؟	كيف أصبحت أنت يا منصور؟

[1] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص: 88 .
[2] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص :223.
[3] علي جاسم سلمان : موسوعة معاني الحروف العربية، ص: 118.
[4] أبو فراس الحمداني : ديوانه ،ص :110.

ساهم تواتر صوت الصاد خمس مرات في هذه المقطوعة في تجسيد مدى الألم العميق الذي ألم بالفارس في أسره، و مدى ضيقه النفسي و غربته، و مشاعر الحنين إلى الوطـــــن،والتعبير عن شكواه لغلامه (منصور) بنبرة هادئة مما يؤكد تأصّل معنى الصداقة الحقيقية في نفس الشاعر رغم ما ألم به من خطوب.

- **صوت : الشين/ الخاء/ الثاء :**

و الشين:" صوت رخو مهموس"[1]، تواتر في الروميات بنحو أربع و سبعين و مائتين، بنسبة 0,94% ، و الخاء: صوت رخو، و يشترك مع الغين في كل شيء ، غير أن الغين صوت مجهور نظيره المهموس هو الخاء[2]، و يصفها الصوتيون المعاصرون العرب بأن مخرجها من أقصى الحنك [3] و تواتر بنحو ثلاث و ستين و مائتين مرة ،بنسبة 0,90% .

و أما " الثاء" فهو من الحروف المهموسة، كما أنه يعد عند الصوتين المحدثين من الأصوات الأسنانية أو أصوات ما بين الأسنان[4] .

تواتر في روميات أبي فراس نحو ثلاث و ثلاثين و مائة مرة، بنسبة 0,45% ، و الملاحظ على الأصوات السابقة تقاربها من حيث النسبة بـــ (0،..) علاوة على اشتراكها في صفة الهمس.

و من وجوه استعمال هذه الأصوات في شعر الروميات قول الشاعر من رومية (غضب وعتب) [5]:

و عيش العالمين لديك سهل ،	و عيشي وحده بفناك صعب
و أنت و أنت دافع كل خطب	مع الخَطبُ الملم علي خَطبُ
....	....
فلا بالشام لذ بفي شـــــرب ،	و لا في الأسر رق علي قلب
فلا تحمل على قـــلب جريح	به لحوادث الأيام نـــــــدب
أمثلي تقبل الأقـــــوال فيه؟	و مثلك يستمر عليه كَــذْب ؟

نلمس في هذه الأبيات الشعرية تقريعا خفيا و هادئا يتجه من الفارس / الأسير إلى ابن عمه الذي تأخر عن فدائه، و تعطش الأول للخلاص من قيود الأسر ، و قد ساهمت الأصوات

---

1) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص: 76 .
2) المرجع نفسه، ص :88.
3) علي جاسم سلمان : موسوعة معاني الحروف العربية، ص: 100 .
4) المرجع نفسه، ص :88 .
5) أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 33.

المهموسة (ش، خ، ث) في نقل كل تلك المعاني ، إلى جانب ورودها في كلمات موحية مثل : (خطب، شُرب، حوادث، مثلي ، عيشي ...) .

2-الأصوات الاحتكاكية المجهورة :

يقصد بالأصوات المجهورة تلك الأصوات" التي تتذبذب في أثناء النطق بها الأوتار الصوتية، نتيجة اقترابها من بعض ، و هذه الأصوات في العربية الفصحى هي : (الباء،و الجيم و الدال و الذال و الراء والزاي و الضاد و الظاء و العين و الغين و اللام و الميم و النون والواو و الياء(وي)في حالة كونهما أنصاف حركات[1] .

و يعرّف" ابن سنان الخفاجي" الجهر بقوله : " و معنى الجهر في الحرف أنه أُشبع الاعتماد في موضعه و منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد و يجري الصوت"[2].

و قد سجلنا من الأصوات الاحتكاكية المجهورة :

❖ **صـــوت العيـــن :**

هو صوت حلقي احتكاكي مجهور مرقق، و يتم نطقه بأن تضيق المسافة بين الحلق ولسان المزمار، و نتوء لسان المزمار إلى الخلف، مع السماح بمرور الهواء، محدثا احتكاكا مسموعا، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي بشأن هذا الصوت :" فأقصى الحروف كلها: العين ثم الحاء ولولا بحة في الحاء، لأشبهت العين لقرب مخرجها من العين" [3] ، و على هذا الأساس جعله بداية لتصنيف معجمه (العين) .

و قد تواتر هذا الصوت في شعر الروميات نحو خمس و ستين وألف مرة بنسبة 03,67%، وساهم في إضفاء دلالات خاصة حسب السياق مثل قول الشاعر [4] :

أيا عاتبا لا أحمل ، الدهر ، عتْبه　　　علي و لا عندي لأنعمه جـــــحد

ســــأسكت إجلال لعلمــك أنّني　　　إذا لم تكن خصمي لي الحجج اللّدّ

تكرر صوت " العين" في هذا المثال ليساهم بذلك في إضفاء شيء من الوضوح السمعي في القصائد رَغِب من خلاله الشاعر في إسماع صوته أو بالأحرى شكاويه إلى ابن عمه عله يرأف لحاله في أسره و يفتديه .

---

1) حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص :50.

2) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، تحق :" النبوي عبد الواحد شعلان"، ص:26 .

3) الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ترتيب و تحق : عبد الحميد هنداوي ، جـــ1، ص: 41 .

4) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 79 .

-الذال ، الزاي، الغين، الظاد :

صوت الذال : صوت أسناني احتكاكي مجهور مرقق[1]، تواتر نحو ثمان و خمسين ومائتين مرة ،بنسبة 0,89% .

والزاي: صوت أسناني لثوي احتكاكي مجهور مرقق [2]، تواتر نحو تسع وثلاثين و مائتين مرة بنسبة0,82 % .

أما "الغين": فهو حرف هجاء حلقي هو و الخاء أدنى حروف الحلق من الفم [3]، و يصفه "حسام البهنساوي " بقوله : "هو صوت طبقي احتكاكي مجهور مستعلى " [4] . تواتر في الروميات نحو تسع و مائتين مرة بنسبة 72, 0 %. .

و الظاد : صوت أسناني إحتكاكي مجهور مفخم [5] ،تواتر في الروميات نحو ست و ستين مرة بنسبة 0,22% ، و قد مثلت هذه الأصوات (ذ، ز،غ ،ط) نسب متقاربة (0،..%) ، وأضفت على التراكيب الموظفة فيها دلالات عدة نتعرف عليها انطلاقا من أشكال استعمالاتها نحو قوله من روميته " الفارس في السجن"[6]:

و قور و أحداث الزمان تنوشني،	و للـــموت حـــــولي جيئة و ذهاب
و ألحظ أحـــــوال الزمان بمقلة	بها ، الصدق صدق و الكذاب كذاب
....	....
و قد صار هذا الناس إلا أقلهم	ذئـــابا على أجـــــسادهـــــــن ثياب
تغابيت عن قومي فظنوا غباوتي	بمفرق أغبـــــــانا حصى و تـــراب
و لوعرفوني حق معرفتي بهـــم،	إذا عـــلموا أني شهدت و غابــــوا
و ما كل فعال يجـــــزى بفعله،	و لا كـــل قوال لـــدي يــــجـــاب

ساهمت الأصوات (ز، ذ، غ، ظ) في هذه الأبيات بتواتراتها المتنوعة في خلق جو مفعم بالموسيقى العالية التي جهرت لنا بما في ذات الشاعر من معان كثيرة نمّت عن ذات حكيمة مليئة بالتجارب الحية المستخلصة من آلامها ، و رغم هذه الآلام التي نستوحيها من عصارة تجارب الشاعر إلا أنها في النهاية صدرت عن نفس مؤمنة متجلدة تجاه مختلف صنوف اللأواء التي واجهتها من جراء أحداث الزمان و كذا تبدل طبائع الناس و تنكرهم له، و قد نقلت لنا هذه

---

[1] حسام البهنساوي : علم الأصوات، ص: 65 .
[2] المرجع نفسه، ص: 69 .
[3] علي جاسم سلمان : موسوعة معاني الحروف العربية، ص: 136 .
[4] حسام البهنساوي : علم الأصوات، ص: 77 .
[5] المرجع نفسه، ص :65.
[6] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 27.

الأصوات كل هذه المعاني بوضوح من جراء الوضوح السمعي الذي حققته بجهارتها بما يقتضيه تقرير الحقائق .

ج- الصوامت المنحرفة أو الجانبية (Leteral)

و قد مثلها :

❖ **صــوت الـــلام :**

يعدّه " إبراهيم أنيس " صوتا متوسطا بين الشدة و الرخاوة ،و هو مجهور أيضا ، و يتكون بأن يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا و بذلك يحال بين الهواء و مروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه [1] .و قد تواتر هذا الصوت في روميات أبي فراس نحو سبع عشرة وأربعمائة و ثلاثة آلاف مرة بنسبة 11,79% ، و هو بذلك يمثل أكبر نسبة من حيث الورود قياسا إلى باقي الأصوات الأخرى .و من وجوه استعمالاته قول الشاعر في مقطوعة " لم أذق للنوم طعما " [2] :

أسرت فلم أذق للنـــوم طعما، و لا حـــل المقــــام لنا حزاما
و سرنا، معلمين ، إليك حتى ضربنا ، خلف خرشنة الخياما؟

تواتر صوت اللام اثنتي عشر مرة (في هذين البيتين) مقترنا بمعنى الضعف و حالة العجز التي ألمت بالفارس الأسير في بلاد الروم .

و من الأمثلة التي وظف فيها أيضا " صوت اللام" قوله من رومية" يرعى النجوم "- التي شهدت تواترا كثيفا لهذا الصوت بلغ نحو اثنين و تسعين- : [3]

هل تعطفان علـــــى العليل ؟ لا بالأســـــير ، و لا القتيـــل !
باتت تقلبه الأكـــــــــــــــــ ـــف ، سحابة الليل الطـــويل
يرعى النجوم الســـــــــــائرا ت مـــن الطلوع إلى الأفـــول

تواتر صوت اللام في هذه الأبيات عشرون مرة، وفي القصيدة ككل نحو أربع و أربعين مرة،مما يترجم الحضور القوي لهذا الصوت علاوة على وروده رويا للقصيدة ، فأعان ذلك على خلق الإحساس بالألم الذي ألم بنفس الشاعر / الأسير ، و مدى غوره راسما بذلك صورة حية عن واقعه المر في الأسر، و قد جسد هذا الألم عدة كلمات موحية وظف فيها هذا الصوت مثل :

---

[1] ابراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،ص:64.
[2] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 185 .
[3] المصدر نفسه، ص،ص: 173، 174

(العليل ، الأسير، القتيل ، الليل، الطويل...) ، فساهم هذا الصوت في نقل صوت الشاعر الصارخ من حدة الألم في أسره، و ذلك بتضافره مع بقية العناصر التي تحتوي على أصوات مجهورة أو على صوت واحد منها على الأقل .

د- الصوامت الغناء أو الأنفية (Nasals) :

❖ **صـــوت الميـــم :**

الميم أنفية شفوية ، وهي مجهورة رخوة ، منفتحة مستفلة مذلقة ، أما ذلاقتها فلخفتها في النطق[1]، و تواتر هذا الصوت في الروميات نحو ثلاث و خمسين و ألفين مرة بنسبة 07,08%، و هو بذلك يحتل خامس نسبة موازنة مع باقي الأصوات .

و قد تواتر بصفة ملفتة في بعض الروميات مثل : " إنا ليجمعنا البكاء" ، " مآزر الصفاف و التقوى "، " أتنكرني " ، " يا حسرة"، فهذه الأخيرة مثلا تواتر صوت الميم فيها نحو تسع وتسعين مرة منها قوله : [2]

يــــــا حســـرة ما أكاد أحـــملها	آخرها مزعج و أولـــها !
عليلة بالشام مفــــــــــــــــردة	بات بأيدي العدى، معللها
تــــــمسك أحشاءها على حرق	تطفئها ، و الهموم تشعلها
إذا اطمأنت ، و أين أو هدأت ،	عنت لها ذكرة تقلقلـــــــها

اقترن تواتر صوت الميم في هذه الأبيات بحزن الشاعر الشديد و آهاته وزفراته التي يطلقها حزنا و أسى على أمه التي تركها وحيدة بمنبح ، تموت حسرة على وحيدها في الأسر، و ردّ سيف الدولة لها خائبة دون إجابة مطلبها في مفاداة ابنها الوحيد .

❖ **صوت النـــون :**

هو " صوت" مجهور متوسط بين الشدة و الرخاوة " [3] ، و قد كثر استخدامه في شعر الروميات، إذ تواتر نحو أربع و تسعين و ثمانمائة و ألفين ،أي بنسبة 09,98% ، و هو بذلك يحتل المرتبة الثالثة من حيث الورود بعد اللام و الياء، و قد كثر تواتره بصفة ملفتة في القصائد الآتية : ("إنا ليجمعنا البكاء" ،"مآزرالصفاف والتقوى" ، "كيف اتقاء جآذر"، "العزاء جميل"، "ياحسرة"، "أنفت الموت" ، "صبرت على اللألواء"، "غرب هذا الدمع" ...) .

---

1) محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية ، دراسة نظرية و تطبيقية، ص،ص: 135،136.

2) أبوفراس الحمداني : ديوانه، ص: 177.

3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص :66 .

وسنحاول فيما يأتي أن نتبين وجوه استعمالات هذا الصوت عند أبي فراس الحمداني مثل قوله من روميته " أيا أم الأسير" – التي تواتر فيها صوت النون ككل نحو خمس و خمسين مرة–:[1]

أيـــا أماه، كم همّ طويـــل مضـــى به لم يكـــن منه نصير

أيا أماه، كـــم سر مصـــون بقلبـــك ، مات ليـس له ظهور

أيا أماه،كـــم بشرى بقربي أتتك ، و دونـــها الأجل القصير

لقد ساهم تواتر صوت النون في هذه الأبيات من القصيدة في تجسيد معنى الألم والأنين العميق الصادر عن نفس حائرة ، معذبة ألمت بها الفجائع من كل صوب وحدب لا سيما فجيعة وفاة أم الشاعر و هو أسير ، فنجده يناديها مستغيثا باستمرار ، فمن يسانده في محنة أسره ، و من سيدعو له ،ومن سيفتح له قلبه لولاها؟! ،إضافة إلى مساهمة صوت "النون" في تجسيد و تكريس معنى البعد و بيْن الشاعر الشاسع عن والدته حية و ميتة معا.

هـ – الصوامت المكررة أو الترديدية (Trill) :

و يمثلها صوت " الراء"،و يتكون هذا الصوت بأن يلمس طرف اللسان أعلى لثة الثنايا العليا و يفارقها عدة مرات فيخرج الصوت مكررا [2] ، ويرى في صفته المحدثون جانب التوسط بين الشدة و الليونة [3] .

تواتر في شعر الروميات نحو تسع و سبعين و أربعمائة و ألف مرة، بنسبة 05,10% ، وهو بذلك يكون سابع صوت يستخدمه الشاعر ، و قد ارتبط هذا التكرار الصوتي بتكرار آخر أسلوبي نتبينه على مستوى خلجات النفس الشاعرة و انفعالاتها، كما ارتبط ارتباطا وثيقا بالعاطفة القوية التي اغتمرت فيها، و من أمثلة استخداماته قوله في رائيته الشهيرة (أراك عصي الدمع) –والتي بلغ تواتر صوت الراء فيها نحو ثلاث و ثلاثين و مائة مرة، و هذه بعض أبياتها–: [4]

فلا تنكريني ، يا ابنة العم ، إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر

ولا تنكريني، إنني غير منكـــر إذا زلت الأقدام، و استنزل النصر

و إني لـــجرار لكـــل كتيبـــــة معودة أن لا يخل بهـــا النصـــر

و إني لنـــــزال بكل مخـــوفة كثير إلى نزالـــها الـــنظر الشـــزر

---

[1] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص :123 .

[2] محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية، ص: 108 .

[3] عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، ص،ص: 276 ، 277 .

[4] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 120.

تواتر صوت "الراء" في الأبيات السابقة عدة مرات، إذ لم يخلُ منها بيت إلا وتوفر على هذا الصوت بكمية متفاوتة، و قد اختلفت مرتبته، فورد في أول الكلمة و في وسطها و في آخرها خاصة حين يكون الصوت رويا للقصيدة ، على أن هذا " الترديد مع هذا التدرج الذي تصوره مرتبة الصوت يساهمان في خلق الجو المتأزم و النازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر".[1]

كما ساهم هذا الصوت في إضفاء معنى القوة التي اجتاحت نفس الشاعر خصوصا و أنه بصدد تعداد مناقبه في مجال الحرب و التغني بشجاعته و بسالته، و قد دعم هذه المعاني أكثر تكرار صوت الراء و إيراده في كلمات موحية في (لجرّار، النصر، كثير،....)، إلى جانب تضعيف هذا الصوت في بعضها مثل (جرّار،..) مما زاد المعنى وضوحا ، و أكسبه قوة أكبر تشي بقوة و حماسة الشاعر/ الفارس الأسير ، دون أن نغفل ما كان لهذا الصوت من دور في تحقيق نغم موسيقي ناجم عن وحدة الروي إلى جانب الوضوح السمعي .

و- الصوامت المركبة (Affricate) :

يمثل الصوت المركب في العربية صوت" الجيم" العربي الفصيح و يوصف بأنه صوت انفجاري احتكاكي [2] ، تواتر نحو تسع و أربعمائة ، أي بنسبة 01,41 % ، و هي بذلك نسبة ضئيلة موازنة مع باقي الأصوات الانفجارية ، إلا أنه ساعد على إضفاء شيء من الوضوح السمعي ، إلى جانب إبرازه للمعنى المراد تبعا للسياق المفروض ، ومن أمثلته قول الشاعر من رومية " تعرفه بالشمائل ": [3]

مـــــفدّى مردّى يكثر الناس حوله	طويل نجاد السيف ، سبط الأنامل
ما كنت نهزة آخذ ، يوم الوغى ،	لو كنت أوجدت الكُميــت مجالا
حملتك نفس حرّة و عزائــــم،	قصــــــرن من قلل الجبال طوالا
و رأين بطن العير ظهر عراعر،	و الرّوم وحشا ، و الجبال رمالا

لقد ساهم تواتر صوت " الجيم" في هذه الأبيات في ترسيخ مكانة الشاعر لدى حضرة سيف الدولة، و حسن بلائه في خوض الحروب ضد الروم.

و يقول من رومية :" إنا ليجمعنا البكاء" مؤكدا هذا البوح الذي انجر عن عجز الشاعر عن المقاومة في كبت مشاعر الحب و الشوق للأهل و الأوطان:[4]

إنا ليجمعنا البكاء، و كلـــــنا يبكي على شجن من الأشجان

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ،ص: 56 .
[2] عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية، ص: 145.
[3] أبوفراس الحمداني : ديوانه، ص،ص: 166، 167
[4] المصدر نفسه، ص،ص: 214، 215 .

ولقد جعلت الحب ستر مدامعي   و لغيره عيـــــــناي تتهملان

أبكي الأحبة بالشام ، و بيننا   قلل الدروب و شاطئا جيحان

ساعد صوت " الجيم" المتواتر في هذا المثال- بتضافره مع العناصر الصوتية الأخرى- على نشر صدى صوت الشاعر/ الأسير ، المتألم بصمت و كبرياء ، و على بث لواعج حبه واشتياقه لأحبته و أهله بالشام .

المبحث الثاني : الصوائت

أ- **الحركات الطوال: (الصوائت الطويلة):**

حفلت روميات أبي فراس بتوظيف الحركات الطوال بما يتناسب و مشاعر الذات الممتدة المنبسطة و خلجات النفس العميقة خصوصا في مواقف الحزن و اليأس .

كما ترد وفرة استخدام هذه الحركات في روميات الشاعر إلى :" خصائصها الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي ، فتشد الانتباه إلى ما في النص من معان توجب النظر".(1)

و بعد إحصائي لهذه الحركات في روميات الشاعر الأسير كانت النتيجة كما يلي :

---

(1) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية، ص: 104.

القصيدة	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
الألف	93	13	09	15	183	53	02	18	44	16	238	80	31	11	09	28	15	144	159	28	62	06	209	07	30
الياء	51	01	08	10	72	25	01	26	35	18	76	13	26	06	02	31	06	126	85	11	29	04	63	11	19
الواو	06	01	01	05	81	09	06	03	24	04	105	13	06	08	04	10	01	30	25	12	07	03	107	08	26

القصيدة	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	المجموع	النسبة المئوية
الألف	25	11	214	52	46	140	05	20	41	18	23	75	86	37	33	63	210	09	12	10	24	34	83	194	41	3013	%56,42
الياء	16	06	85	41	17	47	04	16	10	06	19	17	44	48	14	10	28	08	03	01	09	09	55	129	18	1420	% 26,59
الواو	10	02	85	33	16	25	04	03	19	11	04	15	52	25	07	11	18	0	03	0	08	01	12	41	05	907	% 16,98

ملاحـــــظة : تم حساب النسبة المئوية لكل صائت (الألف ، الياء، الواو) بأخذ مجموع كل صائت من هذه الصوائت المتوفرة في جميع الروميات مضروبة في مئة، ثم نقسم الناتج على مجموع تواتر جميع تلك الصوائت مجتمعة ، علما أن المجموع الكلي لها يقارب أربعين وثلاث مائة و خمسة آلاف صائت.

من خلال الجدول نلاحظ أن نسبة الحركات الطوال جد مرتفعة ، فقد احتلت " الألف" المرتبة الأولى بتواترها بنحو ثلاث عشرة و ثلاث آلاف مرة، بنسبة 56,42% ، و " الياء" المرتبة الثانية بنحو عشرين و أربعمائة و ألف مرة، بنسبة 26,59% ، أما"الواو" فقد احتلت المرتبة الثالثة و الأخيرة بتواترها نحو سبع و تسعمائة مرة، أي بنسبة أقل من سابقتيها،إذ مثلت %16,98 .

من هنا يتضح لنا ميل الشاعر الكبير إلى استخدام الحركات الطوال و بخاصة الحركة الطويلة الممثلة في " الألف" بما يتلاءم و مشاعر الهدوء و الحزن على خلاف الحركات القصيرة كما يتضح من الأمثلة التي سنوردها لاحقا.

كما قمنا بإجراء إحصاء آخر في هذا الصدد للأصوات السابقة للحركات الطوال،ذلك أن "الربط بين الحركة الطويلة و الصوت الذي يسبقها ذا دلالة في مجال هذه العلاقة لأن معنى الحركات الطوال يتحدد بما قبلها" .[1]

فالحركات الطوال بناء على ذلك تكتسب أهميتها و دورها من السياق الذي توظف فيه – طبعا– دون إغفال الأصوات السابقة لها ، إذ هي امتداد لقيمة الصوت الدلالية ، علاوة على ما تتصف به من قوة الإسماع التي تلازم طولها[2] .

و بعد إجرائنا لإحصاء الأصوات الصامتة السابقة للحركات الطوال، لاحظنا طغيان أصوات بعينها– في قصائد الروميات– السابقة للحركات الطويلة ، كما أنها ملازمة للأخيرة دون غيرها من الأصوات ، كما تعتبر امتدادا لها.و يمكننا رصد هذه الأصوات وفق الجدول الآتي :

[1] سلاف بوحراثي: ديوان (دخان اليأس) لمبارك جلواح : دراسة أسلوبية (مذكرة ماجستير) ،ص: 35.
[2] مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنيوية، ص: 92.

الحركة الطويلة	الصوت الصامت السابق لها.	عدده	الحركة الطويلة	الصوت الصامت السابق لها .	عدده	الحركة الطويلة	الصوت الصامت السابق لها.	عدده
الألـــــف ←	اللام (ل)	521	اليـــاء ←	النون (ن)	235	الواو ←	الهاء (هـ)	279
	الميم(م)	367		الدال (د)	177		الباء (ب)	143
	النون (ن)	247		اللام (ل)	156		الراء (ر)	118
	الهاء (هـ)	245		الفاء (ف)	121		اللام (ل)	69
	الواو(و)	162		الهاء (هـ)	115		الياء (ي)	38
	الراء(ر)	159		الباء (ب)	112			
	الياء(ي)	141		الراء (ر)	67			
	العين(ع)	116		الميم (م)	73			
	الدال (د)	110		التاء (ت)	45			
	الباء (ب)	108		السين (س)	43			
	السين (س)	89						
	الجيم (ج)	77						
	الحاء (ح)	73						

من خلال الجدول السابق يتضح لنا طغيان الأصوات الصامتة و التي مثلت أكبر نسبة في قصائد الروميات و يمكن تصنيفها في مجموعتين :

- المجموعة الأولى : و تتمثل في الصوامت المجهورة، و شملت عدة أصوات: اللام ، الميم ، النون، الراء، الياء، العين ، الدال ، الباء، الجيم ، الواو .
- المجموعة الثانية : و تتمثل في الصوامت المهموسة و شملت : الهاء، السين، الحاء، الفاء، التاء.

ومن النتائج السابقة تبين لنا ميل الشاعر أبو فراس في رومياته إلى استخدام الصوامت المجهورة بنسبة تفوق نسبة الصوامت المهموسة التي تسبق الحركات الطويلة ، الأمر الذي يؤثر في موسيقى الأبيات الشعرية ، و نمثل لذلك بقوله في رومية " الأسير يبكي الطليقا": [1]

هل تحسّان لي رفيقًا رفيــقًا مُخلِص الود أو صديقًا صديقًا

لا رعى الله، يا خليلي ، دهرا فرّقـــتنا صروفه تفــــريقا

كنت مولا كما، و ما كنت إلا والدا محسنا ، و عمّا شــفيقا

فاذكراني ! و كيف لا تذكراني كلما استخون الصديق الصديقا

بتّ أبكيكما ، و إن عجـــيبا أن يبيت الأسير يبكي الطليقــا

من خلال هذه الأبيات نلاحظ استخدام الشاعر لألفاظ تضمنت الحركات الطويلة بكثافة ، وكذا استعماله للأصوات المهموسة السابقة لها ، إلا أننا نجد أن الأصوات المجهورة قد طغت وهي (ل ، د ، ي ،ن، ر ، م ، ج ، ب) المعبرة عن مشاعر الغضب و الانفعال الذين اغتمرت بهما نفس الشاعر و هو بصدد العتاب و التقريع الذي اتجه بهما إلى غلاميه إثر تجاهلهما لفضله ونسيانهما له في محنته و هو أسير ، لذلك توالى صوت الشاعر فبدا لنا كصرخات متكررة دون أن ننسى هنا دور التكرار في أداء تلك المعاني من تذكير و لوم وعتاب، علاوة على مساهمته في تشكيل الجمال الموسيقي .

كما وظف الشاعر هذه الحركات الطوال و هو بصدد الإفصاح عن مدى حزنه و ألمه من مثل قوله في روميته " أيا أم الأسير ": [2]

أيا أم الأسير، سقاك غيث بكره منك ما لقي الأسيــر !

أيا أم الأسير، سقاك غيث، تحير ، لا يقيم و لا يسيــر !

أيا أم الأسير ، سقاك غيث إلى من بالفدا يأتي البشــير؟

---

[1])أبو فراس الحمداني ، ديوانه، ص: 149 .

[2]) المصدر نفسه، ص: 122.

أيا أم الأسير ، لمن تربـــى، و قد مت الذوائب و الشعور؟
إذا ابنك سار في بر أو بحر فمن يدعو له، أو يستجـــــير ؟

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات أمه التي بلغه خبر نعيها و هو أسير ، فجاءت الحركات الطويلة امتدادا لبكائه و فجيعته و نواحه إثر هذا المصاب الجلل ، و مما عمق هذه المعاني أيضا و رسخها استعانته بالأصوات المهموسة بكثرة في (س ، ق ، ت، ش) بما يتناسب ومشاعر الحزن و الأسى و الأنين ، دون أن ننسى دور و أثر التكرار في امتداد هذه الآلام أو بالأحرى ارتباطه بالمشهد الجنائزي المتمثل في فقدان الأم الحنون .

ب- الحركات الإعرابية :

تساهم الحركات الإعرابية مساهمة فعالة في أداء المعنى ، بل إنها تحمل بعضا من المعاني و التي بإمكان الحركات الطوال أن تحملها ، علاوة على مساهمتها في إزالة اللبس من اللغة وتحديد دلالتها تحديدا دقيقا[1] .

و قد تراوحت هذه الحركات ما بين فتحة و ضمة و كسرة ، فمثلا في الأبيات الشعرية السابقة نجدها تلعب دورا بارزا في تحديد دلالتها. و سنتطرق إليها في ما يلي :

1-الفتحــــة :

تتراكم الفتحة في الأبيات الشعرية السابقة ،حيث وردت علامة على أواخر الكلمات:(رفيقًا، صديقًا ، رعَى ، دهرًا، فرقتنَا ، استخونَ ، يبيتَ، الطليقًا ...) ، و تشكل هذه الكلمات محورا أساسيا في هذه الأبيات و ذلك بمساهمتها في كشف حال الشاعر الأسير ، و مدى ما يعانيه من ضيق و بخاصة عندما يتنكر الأصدقاء له في أشد محنة يتعرض لها .

2-الضــــمة :

جاءت الضمة علامة على أواخر الكلمات و كذا الأفعال في (غيثٌ ، الأسيرُ ، يقيمُ، يسيرُ، البشيرُ، الذوائبُ، الشعورُ، يستجيرُ) ،كعلامة لحال نفسية صعبة جديرة بأن يرثى لها لفرط الحزن و الهول و الفجيعة التي أصابت الذات الشاعرة الأسيرة إثر بلوغها خبر نعي الوالدة.

3- الكســـرة :

وردت الكسرة في أواخر الكلمات من حيث كونها كسرة في (مُتِّ) ، و إضافة في (أمَّ الأسيرِ) ، و أداة و عطفا (في برٍّ أو بحرٍ) .

[1] سلاف بوحراثي : ديوان (دخان اليأس) لمبارك جلواح ،دراسة أسلوبية (مذكرة ماجستير)، ص: 38 .

و مهما يكن من أمر، فإن هذه الكلمات المجرورة بالكسرة علاوة على ذلك النغم الموسيقي الذي تحدثه ، نجدها بنبرتها الهابطة تجسّد هبوط النفس الشاعرة و انكسارها الداخلي الوجداني إثر فقد أهم مصدر و أهم ينبوع للحنان و العطف المتمثل في " الأم " .

و هكذا نجد أن الشاعر عبّر عن مختلف انفعالاته الثائرة أحيانا، المشتكية ، الهادئة المنكسرة أحيانا أخرى ، و قد انعكس ذلك على استخداماته للوحدات الصوتية مثل الجهر و الهمس ، والشدّة و الرخاوة، و غيرها من الأصوات التي ساهمت في إضفاء نغم خاص على روميات أبي فراس ، زيادة على مساهمتها في تشكيل المعنى الذي تضمنته النصوص الشعرية .

الفصل الثاني : المستوى الإيقاعي

المبحث الأول : المقاطع الصوتية

1-مفهوم المقطع و أنواعه :

ما زال تعريف المقطع تعريفا علميا عاما يمثل صعوبة كبيرة أمام الدارسين ، وتبعا لذلك اختلفت آراء العلماء في تحديده، فمنهم من نحا نحو الجانب الصوتي المحض phonetic aspect أي النطقي الفعلي antic ulation ،و منهم من اعتمد الجانب الفونولوجي phonological معيارا للحكم أي الجانب الوظيفي للمقطع و دوره في بناء الكلمة في اللغة المعينة [1].

و بموجب اختلاف وجهات النظر إلى المقطع يذكر احمد مختار عمر بأنه أيا ما كانت الاتجاهات واختلاف الآراء ، فإن الذي لا ريب فيه أن الدراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي و تتخذه وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعد الصوت جزءا أساسيا منه[2]، بل هناك من يعد المقطع "أصغر وحدة صوتية يمكن أن تنفصل في تركيب الكلمة [3] ،كما يساعد المقطع في التعرف على أشكال الكلمات التي تتشكل من مقاطع متتابعة الخاصة بكل لغة ، و بالتالي إمكانية معرفة خصائص المقاطع و مختلف سماتها قصد الوصول إلى الفهم الدقيق للمعاني وما يتخللها من ظلال و إيحاءات مختلفة .و بإمكاننا تمييز اتجاهين في تعريف المقطع :

1- فونيتيكي :

و يتناول المقطع من جانبه النطقي الفزيولوجي بالاعتماد على نسبة الوضوح السمعي ،وبذلك يمكن القول بأن المقطع الصوتي " هو مجموع الأصوات التي تشكل منحى إسماعيا كاملا (من قاع إلى قمة إلى قاع) ، و بهذا يتميز تميّزا يساعد – مع عوامل أخرى على تبين مفاصل الكلم ، و تمييز المقاطع يقتضى تحديد درجة علو كل من الأصوات اللغوية"[4].

2- فونولوجي:

نجد أصحاب هذا الاتجاه يربطون بين درجة الوضوح النسبي ، و درجة الدقة المنطوقة ، و يعرّفون المقطع بالنظر إلى كونه "وحدة" في كل لغة على حده ، و لهذا فإن التعريف الفونولوجي الدقيق لا بد أن يكون خاصا بلغة معينة أو مجموعة من اللغات ، و لا

---

1) كمال بشر : علم الأصوات ،ص: 504.
2) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص: 232.
3) أحمد حساني : مباحث في اللسانيات ، مبحث صوتي ، مبحث تركيبي ، مبحث دلالي ، ص: 94.
4) محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربي ، ص: 167.

يوجد تعريف فونولوجي عام ، لأن هذا يخالف الحقيقة المعروفة بأن كل لغة لها نظامها المقطعي المعين[1].

من هنا نجد أن المقطع عند هؤلاء يمثل وحدة تشتمل على عدد من التتابعات الصوتية تضاف إليها عوامل أخرى كالنبر و الطول و النغم ، و قد عرفه دوسوسير (المقطع) بكونه الوحدة الأساسية التي يؤدي الفونيم وظيفة داخلها[2].

و يذهب إبراهيم أنيس "إلى اعتبار أن اللغة العربية كغيرها من اللغات تتركب فيها الكلمات من مقاطع و إن كانت أميل للمقاطع المقفلة ، و يقل فيها توالي المقاطع المفتوحة وبخاصة حين تشتمل على صوائت قصيرة ، فالمقاطع الصوتية إذن نوعان :

أ- متحرك (open): و هو المقطع الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل .

ب- ساكن (closed): و هو الذي ينتهي بصوت ساكن*[3] .

ومهما يكن من أمر اختلاف و تعدد الآراء حول تقسيم المقطع الصوتي إلا أن معظم الدراسات تتجه إلى التقسيم الآتي :

-المقطع القصير : و هو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة كاللام مع الفتحة أو الكسرة أو الضمة : لَ،لِ،لُ [4] ،و يرمز إليه بالرموز العربية (ص ح) على ضرْب من الاختصار ، أو بالرُموز الأكثر شيوعًا الدرس الصوتي العام Conssonant +short vowel [CV][5].

- المقطع الطويل المفتوح : و هو كل حرف صامت تحرك بحركة طويلة ، و هي حروف المدَ الثلاث ، كاللام مع الألف ، أو الياء أو واو المدَ : لاَ –لي–لوُ [6] ، و يرمز له بـــ (ص ح ح) ، (CVV).

-المقطع الطولي المغلق : وهو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة وَوَلِيَهُ حرف ساكن مثل : لنْ ، كيْ ، لوْ ، منْ ، يدْ ، وُدْ [7]،و يرمز له بالرمز (ص ح ص) أو (CVC) .

-المقطع المغرق في الطول : و ينقسم إلى : مترادف و مصمت :

فالمتـــرادف : هو كل حرف مَمْدود وَلِيَـــهُ حرفان ساكنان مثل : نوْرْ ، بابْ ، عيدْ .

---

1) أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، ص: 242.

2) سلاف بوحراثي : ديوان (دخان اليأس) لمبارك جلواح ، دراسة أسلوبية (مذكرة ماجستير) ، ص: 40.

3) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص،ص: 159، 160.

* يمكن تسمية المقطع المتحرك بالمفتوح ، و يمكن تسمية الساكن بالمغلق .

4) حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ، ص: 16.

5) كمال بشر : علم الأصوات ، ص: 510.

6) حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ، ص: 16.

7) المرجع نفسه .

أما المصمت:فهو كل حرف متحرك بحركة قصيرة وليهُ حرفان ساكنان مثل عبْءْ،بحْرْ، قوْلْ ، صيْدْ [1].

ويرمز للنوع الأول منهما ب (ص ح ح ص) أو (C V V C) ، بينما يرمز للثاني بالرمز (ص ح ص ص) أو (C V C C) .

و يذكر " ابراهيم أنيس " بأن الأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربية " هي الشائعة و هي التي تكوّن الكثرة الغالبة من الكلام العربي ، أما النوعان الأخيران أي الرابع والخامس فقليلا الشيوع ، و لا يكُونان إلا في أواخر الكلمات وحين الوقف" [2].

و يلجأ الشاعر إلى اختيار المقاطع الصوْتية التي تلائم حالة الشعورية أو النفسية ،إذْ من خلالها (المقاطع) يستطيع أن يبث مختلف ما يساوره من خلجات و عواطف متباينة من فرحٍ عميق أو حزْنٍ طويلٍ ، علاوة على مساهمة المقاطع الصوتية في تشكيل الإيقاع الشعري؛ إذْ أنّ الإيقاع هو عبارة عن الموسيقى المنبعثة من داخل الصّياغة ذاتها ، فهو ضروري كونه يضمن التواصل المستمرّ بين المتكلّم و المُخاطِب .

2- أنواع المقاطع الصوتية في شعر الرّوميات:

بعد التقديم النظري الموجز لمفهوم المقطع و أنواعه ، أحاول هنا التعرّف على ما تُحْدِثه المقاطع الصّوتية المستخدمة في شعر الرّوميات حيث نجد أن الشاعر قد راوح بين المقاطع الصّوتية بنسب متفاوتة ، فكثُر في روميّاته استخدام أنواع المقاطع ، القصيرة أولاً ، ثم المقاطع المغلقة ، فالمقاطع المفتوحة ، إذ تواترت المقاطع القصيرة ما يقرب من سبع و ثمانين و ست مائة و ثمانية آلاف ، بنسبة 41.50 % ، وهي أكبر نسبة موازنة مع باقي أنواع المقاطع ، إذ بلغ تواتر المقاطع المغلقة ما يقارب ست عشرة و ثمان مائة و ستة آلاف مرّة بنسبة 32.56 %، في حين قُدِّر مجموع المقاطع الطويلة ما يقرب من خمس وعشرين و أربع مائة و خمس آلاف مرة أي بنسبة 25.92 %، و هي بذلك تحتلّ المرتبة الثالثة و الأخيرة من حيث نسبة التّواتر .

و بموجب ذلك قمت باصطفاء بعض الأبيات الشعرية من روميات أبي فراس و ذلك بُغْية النظر إلى المقاطع الواردة فيها ، من بينها روميته التي بعنوان " مابال كُتبك ؟ "،فبعد القيام بعملية الإحصاء لأنواع المقاطع فيها تبيّن لنا الحضُور الكثيف للمقاطع القصيرة بتواترها بحو ثمان وسبعين و مائتين مرة ، ثم المغلقة بتواترها نحو واحد و عشرين و مائتين

---

[1] المرجع السابق نفسه ،ص: 16.
[2] إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص: 164.

مرة ، ثم الطويلة بتواتر وصل نحو تسع و ثمانين مرة ، و لننظر الآن إلى المقاطع الواردة في بعض أبياتها [1]:

أَ سيْـف الهُدى وَ قَريـــعَ العَــرَبْ عَــلاَمَ الــجَـفَاءُ وَ فِيـــمَ الغَـصَـبْ

أ|سَيْـ|فلْ|هُـ|دَى|وَ|قَـ|ريْـ|عَلْـ|عَ|رَبْ| عَـ|لا|مَلْـ|جَـ|فَا|ءُ|وَ|فِيْـ|مَلْـ|غَـ|صَبْ

وَ مَا بَــالُ كُتْبِـكَ قَـــدْ أصبَحَتْ تُنَكَّـبُــنِـــي مَـــعَ هَـذا الـنَّـكَـبْ

وَ|مَا|بَا|لُ|كُتْ|بِ|كَ|قَدْ|أصْـ|بَـ|حَتْ| تُـ|نَكْـ|كَـ|بُـ|نِي|مَـ|عَ|هَـا|ذَ|نْ|نَ|كَـبْ

وَ أنْـــتَ الكَريــــمُ وَ أنْتَ الحـلِيـمُ وَ أنْـتَ العَطُـوفُ وَأنـــْتَ الحَـــدِبْ

وَ|أن|تَلْـ|كَـ|ريـ|مُ|وَ|أنْ|تَلْـ|حَـ|ليـ|مُ| وَ|أنْ|تَلْـ|عَـ|طُو|فُ|وَ|أنْـ|تَلْـ|حَـ|دِبْ

وَمَــــا زلْتَ تَسْبِقُنِـي بِالْجَمِيـــلِ وَ تُنْزِلُنِـــي بالجَنَـــابِ الخَصِيـــبْ

وَ|مَا|زلْـ|تَ|تَسْـ|بِ|قُ|نِي|بِلْـ|جَـ|مِيـ|لِ|وَ|تُنْـ|زِ|لُـ|نِي|بِلْ|جَـ|نَا|بِلْـ|خَـ|صِيـبْ

من خلال التشريح المقطعي لهذه الأبيات اتضح لنا ما قلناه سابقا من أن أكثر أنواع المقاطع ورودا فيها هي المقاطع القصيرة (ص ح) ، ثم المقاطع المغلقة(ص ح ص)، ثم المقاطع الطويلة المفتوحة (ص ح ح).

فالنوع الأول (المقاطع القصيرة) يُعَد أكثر الأنواع في الغالب في أي نص، ذلك لأنه يمثل جلّ حروف النص الأدبي ، بينما يأتي تواتر المقاطع الأخرى بحسب حالات الشاعر النفسية و الشعورية .

و ما كثرة المقاطع المغلقة في الأبيات السابقة إلا عنوانا على انسداد نفس الشاعر ، وشعوره بالضّيق من فرط تهميش ابن عمه له لعدم مفاداته، فالمقاطع المغلقة (سَيْـ – فَلْـ – رَبْـ – مَلْـ – صَبْ – كُتْ – قَدْ – أَصْـ – حَتْـ –نَكْ– دَنْ – كَبْ– أَنْ– تَلْـ – دِبْ .....) احتلت المرتبة الثانية من حيث التواتر بعد المقاطع القصيرة لتشكل بذلك ملمحاً أسلوبيا بارزًا يحمل في طيّاته معنى الحيرة والقلق و التأزم النفسي الناجم من جراء إنكار و تجاهل سيف الدولة للابن عمه الأسير.

أما المقاطع المفتوح (ص ح ح)فقد تواترت نحو تسع و ثمانين مرة – كما رأينا– من مثل (دَى ، لاَ ،فَا ، فِيـ ، مَا ، بَا ، نِي ، هَا ، ريـ ، لِيـ ، طُو ، مِيـ....)،و قد جنح الشاعر

---

[1]) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 29.

فيها إلى المدِّ إبداء منه لضيقه و اختناقه الذي يعكس التأزّم النفسي لأسير ، و كذا لتساؤلاته الحيارى التائهة الموجهة لابن عمه الذي لا يعثر على جواب و لا مبرّر لموقفه الجافي معه في محنة أسره .

على أننا نشير إلى أن بعض الروميّات و بخاصة بعض المقطوعات الرومية، و بعد عملية إحصاء أنواع المقاطع فيها عثرْنا على تواترات مرتفعة للمقاطع الطّويلة موازنة مع الأنواع الأخرى للمقاطع ، مثل رومية " يد الدهر " التي تواترت فيها المقاطع الطولية ست عشرة مرة ، بينما المغلقة تواترت ثلاث عشرة مرة.

و كذا مقطوعة " قناتي صليبة " التي تواترت فيها المقاطع المفتوحة ، خمس و عشرون مرة ، بينما المغلقة تواترت أثنا و عشرون مرة ، و هي في مجملها أدت معنى التحسر وكشف غور العذاب النفسي و الجسدي من جرّاء ذلّ الأسر، و الحيْرة المرافقة لكل ذلك بسبب تجاهل سيف الدولة لأمر الفداءْ ، و نمثل لذلك بقوله في مقطوعة " يد الدّهر "[1]:

وَ مَا هُـــــوَ إلاَّ أنْ جَرَتْ بِفِراقِنِــــــــا

وَ|مَا|هُــ|وَ|إلْــ|لا|أنْ|جَــ|رَتْ|بِــ|فِــ|رِا|قِــ|نَا

يَدُ الدّهْرِ حَتَّى قِيلَ : مَنْ هُوَ حَـــــــــــارِثُ ؟

|يَــ|دُ دْ|دَ هْــ|رِ|حَتْــ|تَى|قِيــ|لَ|مَنْ|هُــ|وَ|حَا|رِ|ثُو

يـــُذَكِّرُنَـــا بُعْــــــدُ الفِـــــرَاقِ عُهُــــــــودَهُ

يُــ|ذَكْــ|كِــ|رُ|نَا|بُعْــ|دُلْــ|فِــ|رَا|قِ|عُــ|هُو|دَ|هُو

وَ تِلْـــــكَ عُهُــــودٌ قَدْ بَلِيــــــــنَ رَثَائِثُ

|وَ|تِلْــ|كَ|عُــ|هُو|دُنْ|قَدْ|بَــ|لِيــ|نَ|رَ|ثَا|ئِــ|ثُو

و مهما يكن من أمر فإن المقاطع المسيطرة على شعر الروميات هي من النوعين الأولين القصير و المغلق للأغراض البلاغية المذكورة آنفا .

و قد رواح أبو فراس بين المقاطع القصيرة، المغلقة و الطويلة و إن كان ذلك بنسب متباينة، إلاّ أنّ هذه الأنواع مع ذلك عدّت من المقاطع الأساسية على خلاف باقي الأنواع الأخرى التي يُعدُّ حضورها ثانويّا في النصوص الأدبيّة[2]،و مع أننا شهدنا حضور الأنواع

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 53.

[2] أحمد حساني : مباحث في اللسانيات ، مبحث صوتي ، مبحث نركيبي ، مبحث دلالي ، ص: 94.

الثلاث الأولى في شعر الروميات القصيرة المغلقـــــــــة و الطويلة ،فإننا لم نشهد حضُور باقي الأنواع ربما لأنّ الشاعر لم يَكـُ بحاجة إليها لثانويّتها كما سبق ذكره .

3- موسيقى الأصوات المحصورة في الألفاظ :

تبدأ ظاهرة التكرار من الحرف -كما سبق و أن رأينا-، وتمتد لتشمل الكلمة ثمّ العبارة في الأبيـــــات الشعريّة .

والتكرار هو عبارة عن إعادة كلمة فأكثر بالمعنى و اللفظ معا ، إما للتوكيد ، أو لزيادة التنبيه ، أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر... [1]، و كما يعكس التكرار جانبا من الموقف الشعوري و الانفعالي للشخص المبدع ، فإنه أيضا قادر على نقل التجربة من خلال الإيقاع الموسيقي المتكرّر.

و سيحاول هذا البحث الكشف عن الجانب الوظيفي للتكرار في سياقة الذي ورد فيه ، كما أن التكرار الذي سيعالجه بحثنا مكوّن من أقسام :

3-1 تكرار الكلمات في البيت الشعري الواحد :

و هو أن يكرّر الشاعر اللفظة المفردة في البيت الواحد على المعنى بعيْنه ، و قد تعددت أنماط هذا التكرار في شعر الروميات على النحو الآتي :

أ- تكرار اللفظ في المصراع الواحد :

مثل قوله من رومية (الفارس في السجن): [2]

أمِنْ بَعْدِ بَذْلِ النّفْسِ فِيمَا تُريدهُ   أُثَابُ بِمُرِّ العَتْبِ حِينَ أُثَابُ

فقد صدّر العجز بلفظة " أُثَابُ" ليختتمه به ، فساهم هذا التكرار في إظهار مدى حيرة الشاعر الأسير من موقف ابن عمه بملاقاته جزءا غير متوقع من طرفه بتجاهله لأمر الفداء.

و قوله من روميته (أنفت الموت): [3]

أَقِلْنِي ! أَقِلْنِي! عَثْرَةَ الدَّهْرَ إِنّهُ   رَمَانِي بِسَهْمٍ ، صَائِبَ النَّصْلِ ،مُقْصَدِ

كرر الشاعر هنا لفظة " أقلني" (بمعنى ارفعني) في صدر البيت ،و تفيدُ إلحاح الشاعر الأسير على طلب الفداء و تحققه ، فهو لم يستسلم بل لا يزال متمسّكاً بصميم من الأمل ، ولم يهزَم إلا بعد أن أُثْخِنَ بالجراح .

---

[1] موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص: 14.
[2] أبو فراس الحمداني : ديوانه ،ص: 29.
[3] المصدر نفسه ، ص: 70

و قد يتخذ التكرار اللفظي إطار التشبيه على مستوى المصارع الواحد فيسهم " في بناء التوازُن التركيبي في البيت مما يُولّد الإيقاع" [1]مثال قوله من رائيته " أراك عصيّ الدّمع": [2]

وَفُورُ ، وَ رَيْعَانُ الصِّبا يستفزّها ، فتأْرَنُ أحْيانًا ، كَمَا أَرِنَ المُهْرُ

ب- تكرار اللفظ على مستوى المصراعين :

كثر هذا النوع من التكرار في شعر الروميات ، نحو قوله من قصيدة "من مذهبي حبّ الدّيار "[3]

و لاَ سابِقُ مماّ تَخَيَّلْتَ سابِقُ ، وَ لاَ صَاحِبُ مِمَّا تَخَيَّرْتَ صَاحِبُ

تكرر لفظا " سابقا" و "صاحب" في شطري المصراعين ، أي أن الشاعر اختتم المصراعين بنفس اللفظ المصدّر به، و هو ما أسهم في تكثيف الإيقاع الشعري، و إبراز عدة حقائق انقشعت أمام ناظري الشاعر إثر و قوعه في محنة الأسْر ، و إدراكه مدى تغيُّر أحوال الأصدقاء وتنكُّرهُم .

3-2 تكرار البداية (Anaphora):

هذا النوع من التكرار هو "عبارة عن إعادة كلمة أو عبارة في بداية أبيات أو فقرات/متتابعة"[4] ،كما عُدّ هذا النوع من التكرار " أكثر ارتباطا ببناء القصيدة و الأبيات التي يرد/ فيها من أنواع التكرار السابقة ،فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءًا متلاحما؛ إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر مع إبراز التسلسل و التتابع ، و إن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، و هذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزًا لسماع الشاعر والانتباه إليه " [5] . و من أمثلته في روميات أبي فراس :

---

1) بسمة الشاوش : الإيقاع في شعر الأعشى ،ص: 74.

2) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 119.

3) المصدر نفسه ، ص: 37.

4) موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص، ص: 16، 17.

5) المرجع نفسه ، ص، ص: 46، 47.

أ- تكرار الأدوات:

تواتر تكرار الأدوات بكثرة على تنوعها بين أداة نفي و نهي ونداء و شرط.. نحو قوله في " أنفتُ الموت "[1]:

و مَا ذاك بُخْلاً بالحَيَاةِ، و إنّهَا لأوّلِ مَبْـــذُولٍ لأوّلِ مُجْـــــتَدِ
و مَا الأسْرُ ممَّا ضقْتُ ذرْعًا بِحَمْلِهِ وَ مَا الْخِطْبُ ممَّا أنْ أقُولَ لَهُ: قَدِي
و مَا زَلَّ عَنِّي أنَّ شَخْصًا مُعَّرضًا لِنبذِ العِدَى إنْ لَمْ يُصَبْ فَكَأنْ قَدِ

و بعد عدّة أبيات من القصيدة نفسها يقول[2]:

متىَ تُخْلِفُ الأيّامُ مِثْلِي لَكُمْ فتَى طَوِيلَ نِجَادَ السّيف رَحْبَ المُقلَّدِ ؟
متَى تَلِدُ الأيّامُ مِثْلِي لَكُمْ فَــتَى شديدًا علىَ البَأسَاءِ غيرَ مُلَهّــدِ ؟

لقد أدى تكرار أداة النفي " ما " في المثال الأول إلى التعبير عن مدى تماسك الفارس الأسير أمام المآسي التي تعرّض لها ، كما ساهمت في تلاحم الأبيات ، وما تكرارها إلا انعكاسا لما يختلج في نفس الأسير .

وقد أدى تكرار أداة الاستفهام "متى" في المثال الثاني إلى إبراز مكانة الشاعر بين قومه و حسن بلائه في خوض غمار الحرب .

و يقول من رومية أخرى " ياحسرة" مكررا أداة النداء في الصدارة: [3]

يَا واسِعَ الدَّارِ كَيْفَ تُوَسّعُهَا و نَحْنُ فِي صَخْرَةٍ نُزَلْزِلُهَا ؟
يَا نَاعِمَ الثَّوْبِ ! كَيْفَ تُبَدِلُــهُ ؟ ثِيَابُنَا الصّوُفُ مَا نُبَدِّلُهَـــا!
يَا رَاكِبَ الْخَيْلِ ! لَوْ بَصُرْتَ بِنَا نَحْمِلُ أقْيَادَنَا ، وَ نَنْقُلَهَـــا !

لَقَد تكررت أدوات النداء في صدارة الأبيات ممثلة في ياء النداء و مقترنة في ذلك بتراكيب الإضافية (واسع الدّار ، ناعم الثوب ، راكب الخيل) ، و إلى جانب مساهمة هذا التكرار في إحداث أثر موسيقي ناجم عن حسن التقسيم ، فإنه أيضا لعب دورًا بارزًا في إبراز معاناة الشاعر في أسره مجسّدًا ذلك في مقابلة بين حَالِ الأسير (ذات الشاعر) و حَالِ الطليق (سيف الدولة) و شتّان بين الاثنين ، كما نقل لنا هذا التكرار شكوى الشاعر و آلامه من خلال ندائه ب " يا " ثلاث مرات متتالية قصد لفت انتباه سيف الدولة له و إصغائه لآهاته.

---

1) أبو فراس الحمداني : ديوانه ، ص: 68.
2) المصدر نفسه ، ص: 69.
3) المصدر نفسه، ص: 179.

ب- تكرار الضميرْ :

نحو قوله من روميته " أنفتُ المَوْتَ"[1]:

وَ أَنْتَ الذي فَرَّقْتَنِي طُرُقَ العُلاَ	و أنتَ الدّي أَهْدَيْتَنِي كُلَّ َمقْصَدِ
وَ أنْتَ الدّي بلّغْتني كُلّ رُتْبَةٍ	مشيتُ إليها فوْقَ أعْنَـــاقِ حُسّـــدي

نلاحظ أن الشاعر عمد إلى تكرار ضمير المخاطب (أنت) في صدور الأبيات ثلاث مرّات و في هذا تأكيد للدّات المخاطَبَة (سيف الدولة) و محوريّتها بالنسبة للأسير ، فقد كان لابن عمه الفضـــل الكبيـــر في رعاية و تنشئته و في بلوغه مراتب عُلْيَا .

جـــ - تكرار الكلمات :

و ينشأ هذا النوع من تطابق الكلمتين لفظا و معْنى دون أن ينْشأ من تكراره معنى ثان زائد على الأول إلا ما قد يتولّد من السياق[2].

و قد زخرت الروميات بهذا النوع من التكرار نحو قوله من روميته " رعى الله أوفانا"مكررا فعل الأمر بكثافة لافتة للنظر[3]:

فَسَلْ بَرْدَسًا عنّاَ أخاكَ وَ صِهْرَهُ،	وَ سَلْ آلَ بَرْداليسَ أعْظَمُكُمْ خَطْبَـــا
وَسَلْ قُرْقُواسًا و الشّميشَقَ صِهْرَهُ،	وَ سَلْ سِبْطَهُ البِطْرِيقَ أَثبَتُكُم قَلْبـــــا
وَ سَلْ صيدكم آل الملاين إنَّنـــَـا،	نَهَبْنَا بِبِيـــــضِ الهِنْدِ عِزّهُمْ نَهْبَـــــا
و سَلْ آل بَهرام و آل بلنطـــس ،	و سلْ آل منوال الجحاجحة الغلْبـــــا
و سَلْ بالبرطسيس العساكر كلها ،	و سلْ بالمنسطرياطس الروم و العُرْبا

لقد تكرر فعل الأمر "سَلْ" في صدور و أعجاز هذه الأبيات متصدرا إياها، فتواتر تسع مرات على التوالي ، على أنه لم يبعث في خلق جو من العبث و الرتابة في الأبيات الشعرية، و لم يجعلنا نشعر بأي تكلّف في نظمها،فيبدو أن هذا الفعل المكرّر له دورا كبيرا في إحداث انسجام موسيقي في بداية كلّ بيت شعري،ثم إنه أدّى وظيفة بلاغية تمثلت في افتخار الشاعر بقومه (آل حمدان) وبسالتهم في قهر العدوّ و انتصاراتهم المتتالية عليه، فالقوة سمة مُتَأَصّلَة فيهم دون سواهم ، فجاء هذا التكرار بمثابة رسالة مكثفة تقرع آذان العدو و تذكره بمصيره المحتوم الذي لا يختلف عن مصير سابقيهم، فثمة إذن " ما يبرر للتكرار وجوده ، إنه

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 70.

2) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 114.

3) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ،ص: 40.

يسهل استقبال الرسالة" [1]–حسب ما يقول غريماس– وضمان وصولها إلى المتلقي على الوجه الذي رغب به المخاطِب.

د– تكرار الصيغ و التراكيب :

زخرت روميات أبي فراس بهذا النوع من التكرار، لما له من أهمية إذّ أنّ "تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزًا لتلاحم النص ،فهو يدخل في نسيجه لحمة و سدى، و يشيّد أطرافه بعضها إلى بعض و يعطي شكله نوْعًا من الحركة يدُورُ فيها الكلام على نفسه و يتكرّرُ دون أن يُعيدَ معْنَاه" [2].

ولعل خير مجال نلْتَمسُ فيه هذا النوع من التّكرار مجال التّفجع و الرّثاء والشكوى والحنين، و نذهب في ذلك مذهب "ابن رشيق القيرواني" في اعتباره أنّ " َأوْلى ما تكرر فيه الكلام باب الرِّثاء،لمكان الفجيعة و شدَّة القرحة التي يجدُها المتفجّع.."[3] ،نحو قوله من روميته" أيا أم الأسير": [4]

أيا أمّاه كمْ همٍّ طَويلٍ   مضى بك لم يكن منه نصير
أيا أمّاهُ كمْ سرٍّ مَصُونٍ   بقَلبكِ ماتَ ليــس له ظُـــهُورُ
أيَا أمّاهُ كَمْ بُشْرَى بقُرْبِي   أَتَتْكِ وَ دُونَهَا الأجَــلُ القصير

نادى الشاعر في هذه الأبيات أمّه مكرّرا صيغة " أيا أماه كم" ثلاث مرات في صدور الأبيات مقترنة بأداة الاستفهام "كم" ، و قد ساهم هذا التكرار في تكثيف تساؤلات الشاعر الحيارى ، و تعطّشه لمعرفة الكثير من الخفايا و الأسرار المخْبُوءة في صدر أمه الحنون التي رحلت عن الدّنيا و نلتمس أنّ القصيدة في مجملها صورة عاطفية مرّ بها الشاعر أبو فراس عبرت عن فداحة ما أصابه بتعبير بسيط حمل إلينا ثقل إحساسه بالفجيعة الملمّة به .

ومهما يكن من أمر فإننا نجد بعد استقراء شعر الروميات أن التكرار الغالب عليها هو تكرار الأسى والتحسّر الدّال على توتّر الدّات الشاعرة وتفجّعها .

---

[1] منذر عياشي : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ص،ص: 79، 80.
[2] المرجع نفسه ، ص: 84.
[3] ابن رشيق القيرواني : العمدة ، جـــ 2 ، ص: 94.
[4] أبو فراس الحمداني : ديوانه: ص: 123.

المبحث الثاني : الإيقاع الخارجي .

– البحور و الأوزان:

تفطن النقاد القدامى إلى ما للوزن من أهمية ، فابن رشيق مثلا يرى أن الوزن :"أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها به خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة ،... و عدّ الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا– على أنّه لم يذكر المتدارك – و هي عنده: الطّويل و المديد و البسيط في دائرة ، ثم الوافر و الكامل في دائرة ، ثم الهزج و الرّجز و الرّمل في دائرة ، ثمّ السّريع و المنسرح و الخفيف و المضارع و المقتضب و المجتث في دائرة ،ثم المتقارب وحده في دائرة " [1].

و قد اختلف النّاس في ألقاب الشعر ، فحكي عن الخليل شيئا في هذا المقام باعتباره أوّل واضع لعلم العروض، أنه سئل بعد إتمامه كتاب العروض : لم سميت الطويل طويلا ؟ قال:لأنه طال بتمام أجزائه ،قلت:فالبسيط ؟، قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل و جاء وسطه فعلن وآخره فعلن ،قلت: فالمديد ؟ قال: لتمدّد سباعية حول خماسية ، قلت : فالوافر؟ قال : لوفور أجزائه وتدا بوتد ، قلت : فالكامل ؟ قال : لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر . قلت: فالهزج ؟ قال : لأنه يضطرب شبّه بهزج الصّوت ، قلت : فالرّجز ؟ قال : لاضطرابه كاضطراب قوائم النّاقة عند القيام . قلت فالرمل ؟ قال : لأنه شبّه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض. قلت فالسّريع ؟ قال: لأنه يسرع على اللسان . قلت :فالمنشرح؟ قال : لانسراحه وسهولته. قلت : فالخفيف؟ قال : لأنه أخف السباعيات .قلت : فالمقتضب ؟قال : لأنه اقتُضب من السريع . قلت : فالمضارع ؟ قال : لأنه ضارع المقتضب . قلت: فالمجتث ؟ قال: لأنه اجتث؛ أي قطع من طويل دائرته. قلت : فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضا. [2]

كما تفطّن النقاد القدامى أيضا إلى علاقة الوزن بالمعنى المطروق ، نحو ما قاله:" أبو هلال العسكري:" و إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطوها على قلبك ، و اطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها و قافية يحتملها ... فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية و لا تتمكن منه في أخرى .. أو تكون في هذه أقرب طريقا و أيسر كلفة منه في تلك .. ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة و رونق خير من أن يعلوك فيجيء كزّا فجّا و متجعّدا جلفا..."[3] .

---

[1] ابن رشيق القيرواني ،العمدة جـــ 1 ،ص،ص: 121، 122.

[2] المرجع نفسه ، ص: 122.

[3] أبو هلال العسكري: الصناعتين، الكتابة و الشعر ، ص: 157.

و نستوحي من خلال ما أدلى به" العسكري" أن على ناظم القصيدة أن يختار المعنى وينظمه في نفسه أولا ، ثم يختار لهذا المعنى المراد طرقه الوزن المناسب له القادر على حمل مقصود الشاعر ، الأمر الذي يوحي بلا عشوائية النّظم .

كما تفطّن إلى ضرورة ارتباط الوزن بالمعنى المطروق "حازم القرطاجنّي" في قوله:
" و للأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض و اعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم.

فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصيد الجدّ كالفخر و نحوه نحو عروض الطّويل و البسيط... و منها أعاريض .... تحتاج إلى جزالة نمط النّظم يجب أن تنظم في سلك الأعاريض التي من شأن الكلام أن يكون نظمة فيها جزلا نحو عروض (الطويل) و الكامل.

و أما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو و الاكتئاب ، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان و رقة ، .... لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ و نمط تأليف و وزن ، فكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض، و ذلك نحو المديد و الرّمل...." [1].

و في هذا القول تفصيل موازنة مع ما سبقه؛ إذ لا يكتفي "حازم" بربط الوزن(العروض كما يسمّيه) بالمعنى، بل يحدد الوزن (البحر) للأغراض التي تليق بتأديتها بحسب الحالة النفسية للناظم .

و للوزن أهمية إيقاعية نظرا لما يحتويه من جمالية موسيقية نابعة من توالي التفعيلات بشكل مطّرد منسجم في فترات زمنية معيّنة[2].

إن "الوزن" كما يذهب آخر : يتشكل "من سلسلة من حدوثات سمعية ذات آحاد و تنغيمات و ارتفاعات متساوية تحدث بفواصل متساوية،... لذا كان عنصرا مهما من عناصر الإيقاع ، كونه يسهم مساهمة فاعلة في تشكيل هندسة صوتية منتظمة في النص الشعري"[3] .

كما لم تقتصر روميات أبي فراس الحمداني على استعمال الموسيقى الدّاخلية الناجمة عن أنماط التكرار المختلفة ، بل كان اعتماده أيضا على تكرار أخر تمثّل في تكرار البحور الشعرية.

و سنحاول في الجدول الآتي عرْض عدد القصائد و المقطوعات في كل بحر من البحور الشعرية ، مع رصْد تواتر و نسب استخدام الشاعر لكل بحر من هذه البحور.

---

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،ص،ص: 204، 205.
[2] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي، ص: 477.
[3] عشتار داود : الأسلوبية الشعرية – قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل ،ص: 90.

البحر	تواتره	عدد القصائد و المقطوعات	النسبة المئوية
الطويل	19	ثلاث عشرة قصيدة و ست مقطوعات.	38 %
الكامل	09	ثمانية قصائد و مقطوعة واحدة.	18 %
البسيط	05	أربع قصائد و مقطوعة واحدة.	10 %
السّريع	05	قصيدة واحدة و أربع مقطوعات.	10 %
الوافر	04	ثلاث قصائد و مقطوعة واحدة.	08 %
المتقارب	02	قصيدة ومقطوعة واحدة.	04 %
الخفيف	02	مقطوعتين.	04 %
الرّمل	01	مقطوعة.	02 %
المقتضب/ المنسرح/ الهزج	01	قصيدة واحدة لكل بحر.	02 %

يبدو لنا من خلال هذا الجدول اهتمام الشاعر بأحد عشر بحرا و هي: الطويل، الكامل، البسيط،السريع، الوافر ، المتقارب، الخفيف، الرمل، المقتضب، المنسرح، الهزج، و هو بذلك يكون قد نهَجَ نهْج أسلافه من الشعراء العرب، فنظم شعره على أغلب بحور الخليل بتفاوت في النسب.

و قد كثر استخدام بحر الطويل في روميات الشاعر حيث شمل ثلاث عشرة قصيدة و ست مقطوعات فيما يعادل أربعا و ثمانين و ثلاثمائة بيت بنسبة 38 % ، و هو بذلك يحظى بالمرتبة الأولى موازنة مع الاستخدامات الأخرى لباقي الأوزان.

و قد ارتبط بحر الطويل –عادة– بالأغراض الجدية كالفخر و غيره مثلما تحدث عنه حازم القرطاجني و غيره من النقاد العرب القدامى.

فقد حاول الكثير منهم تبرير اختيار الشاعر لإيقاع معين دون غيره ؛ لصياغة قصائده عن طريق الربط بين طبيعة موضوعات تلك القصائد و بعض الخصال الإيقاعية و الموضوعية التي ارتأوها لبحور الشعر، فرأوا أن الطويل مثلا أرحب صدرا من البسيط و أرخى عنانا و ألطف ، و أنه يقع على الآذان وقعا بطيئا . أما البسيط ، فلا تكاد روحه تخلو من واحد النقيضين ؛

العنف و اللين ففيه لين و ضعف و صلابة و وحشية و عنف . أما الخفيف ففيه خفة و لطف ، و السريع فيه سرعة و خفة ، و المديد بطء و ثقل... إلخ[1].

و الحق أننا لا نستطيع قبول مثل هذه الأحكام لما تنطوي عليه من ذاتية مطلقة و قطعية غير مبررة ، أفضت بأصحابها إلى إعطاء الأشياء خلالا ليست فيها و إلى الربط المتعسف– في بعض الأحيان – بين أشياء لا يمكن الربط بينها و ليس أدل على بطلان مثل تلك الأحكام العامة من أمرين:

أولهما: تباين هؤلاء الدارسين فيما بينهم في الأحكام التي أصدروها على البحور ، و في الأغراض التي تصلح لها كل بحر، فقد جعلوا الطويل مثلا صالحا لكل غرض من أغراض الشعر ، و كم من بحور أخرى رأوا فيها لينا ورقة ، بينما يرى بعضهم فيها وحشة و غلطة ، مما ينم عن أن المسألة ذاتية خالصة خارجة عن نطاق العلم أصلا.

و ثانيهما : أن دواوين كثيرة لشعرنا القديم اقتصرت في تشكلها الموضوعي على موضوع واحد إلا أنها صيغت من بحور متعددة و لو كان الأمر كما يتصور هؤلاء الدارسون، لصيغ كل ديوان من هذه الدواوين من بحر واحد [2].

و من ثم فإن الإيقاع الذي تحدثه البحور في النصوص الشعرية ليس من البساطة إلى حد يستطيع أي واحد أن يحدد له طابعا معينا، أو أن يربطه بغرض بعينه دون غرض آخر.

فالإيقاع داخل النص الشعري من الصعب الإمساك به و ربط بإحساس معين أو انفعال بذاته ، فاختيار الشاعر لبحره يتم عندما تتوافق انفعالاته المتداخلة مع تلك الإيحاءات التي هي بدورها كثيرة و مختلطة في إيقاعات البحر ذاته.

و ما نلاحظه في اختيارات أبي فراس العروضية على مستوى البحور أنها جاءت منسجمة مع الشعر العربي القديم ، حيث يأتي الطويل أولا ثم الكامل و يليه البسيط و السريع و باقي البحور الأخرى، و بذلك يبدو أن الشاعر كان مقلدا للموروث الشعري العربي القديم ، فقد أظهر الاستقراء أن الطويل " قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، و أنه الوزن الذي كان الشعراء يؤثرونه على غيره ، و يحتذونه ميزانا لأشعارهم ثم نرى كلا من الكامل و البسيط يحتل المرتبة الثانية في نسب الشيوع [3].

---

[1] سيد البحراوي : علم العروض ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ،ص: 42.
[2] رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ،ص،ص: 32، 33.
[3] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ،ص: 191.

و لا يَعْدُو الشكل التجريدي الذي وضعه الخليل لكل بحر على دائرته أن يكون نمطا مثاليا نادر التحقق في الواقع الشعري، إذ أن الشعراء لهم وسائل متعددة يتمكنون من خلالها تجاوز النمط المثالي المجرد و الانحراف عنه[1].

و من ثم عمد أبو فراس الحمداني في رومياته إلى تجاوز هذا النمط المثالي للأوزان و ذلك عن طريق الزحافات و العلل و المقصود بهما "تلك التغييرات التي تلحق تفعيلات الوزن بالحذف أو الزيادة ، فتنتج تشكيلات موسيقية جديدة ينحرف بدرجة ما عن الإيقاع المثالي الذي يحققه الوزن في صورته المكتملة" [2].

و قد استغل أبو فراس هذه الرخصة– كغيره من الشعراء– لتطويع الإيقاع بما يتلاءم ومضامين رومياته .

و الجدول الآتي يوضح لنا استخدام الشاعر لتلك الرخص في رومياته على تنوعها و اختلاف نسب تواترها:

أولا: الزحاف:

نوع الزحاف	تواتره	نسبة التواتر
أ– **مفرد:**	976	% 17,23
– القبض		
– الإضمار	377	% 06,65
–الخبن	347	% 06,12
–الطي	233	% 04,11
– العصب	129	% 02,27
–الكف	15	% 0,27
–الوقص	03	% 0,26
ب– **مركب:**	01	% 0,01
–الخزل (إضمار+ طي)		

[1] رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ،ص: 34.
[2] زلاقي محمد : بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي ،ص: 541.

ملاحظة :

- عدد جميع التفعيلات السالمة هو(2521).
- عدد جميع التفعيلات المزاحفة هو(2163).
- عدد جميع التفعيلات المعتلة هو(979).
- المجموع الكلي للتفعيلات يساوي: 5663 تفعيلة .

إن ما نلاحظه من خلال الجدول السابق هو تنوع الزحافات في بعض قصائد الروميات بنوعيها مفردة و مركّبة ، يمثل فيها القبض كزحاف أعلى نسبة قياسا إلى باقي الزحافات ، و بما أننا لا نستطيع دراسة الزحافات على مساحات كل قصيدة من رومياته بشكل مفصل و دقيق ، فإننا قمنا باختيار عيّنة محددة تشتمل على قصيدتين متقاربتين في عدد الأبيات مختلفتين في البحر و هما:" غرب هذا الدّمع" و " ما بال كتبك"؟.

يقول مثلا من قصيدة "غرب هذا الدمع- و التي بلغ تواتر القبض فيها نحو أربع و خمسين-:[1]

أَبَى غَرْبُ هَذَا الدَّمْعِ إلاّ تَسَرُّعَا   وَ مَكْنُونُ هَذَا الحُبِّ إِلَّا تَضَوُّعَا

أَبَىْ غَرْ	بُ هَاْذَ دْدَمْـ	ـعِ إِلْلَاْ	تَسَرْرُعَاْ	وَ مَكْنُوْ	نُ هَاْذَ لْحُبْـ	ـبِ إِلْلَاْ	تَضَوْوُعَاْ
//°/	°/ /°/ °/ /	°/°/ /	°/ /°//	°/°/ /	°/ °/ °/ /	°/°//	°/ /°//
فعو لن	مفـــاعيـــلن	فعولن	مفاعلـــن	فعولـــن	مـــفاعيـــلن	فعولن	مفـــاعلن
سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة	سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة
حشو			عروض	حشو			ضرب

وَ كُنْتُ أَرَى أَنِّي مَعَ الحَزْمِ وَاحِدٌ   إِذَا شِئْتُ لِي مَمْضًى وَ إِنْ شِئْتُ مَرْجِعَا

وَ كُنْتُ	أَرَىْ أَنْنِيْ	مَعَلْحَزْ	مِ وَاحِدُنْ	إِذَا شِئْـ	ـتُ لِيْ مَمْضَنْ	وَإِنْ شِئْـ	ـتُ مَرْجَعَاْ
/ °/ /	°/°/ °//	°/ °//	/ /°//	°/ °//	°/ °/ °/ /	°/ °/ /	°/ / °/ /
فـــعول	مفاعـــيلن	فعولـــن	مـــفاعلن	فعولـــن	مـــفـــاعـــيلن	فـــعولن	مـــفاعـــلن
مقبوضة	سالمة	سالمة	مقبوضة	سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة
			عروض				ضرب

---

1) أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 134.

فَلَمَّا اسْتَمَرَّ الحُبُّ فِي غُلَوَائِهِ   رَعَيْتُ مَعَ المِضْيَاعَةِ الحُبَّ مَا رَعَى

فَلَمْمَسْـ	تَمرْرَ لْحُبْـ	بُ فِيْ غُـ	لَوَائِهِيْ	رَعَيْتُ	مَعَلْمِضْيَاْ	عَةِ لْحُبْـ	بَ مَاْرَعَىْ
//°/°	//°/ ° /°	/ /° /	//°//°	//° /	//°/ °/ °/	/ / /° /°	/ / /°/ /°
فعولن	مفـــاعيلن	فعـــــول	مفاعلن	فعول	مفاعيـــلن	فعـــولن	مـــفاعـــلن
سالمة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	سالمة	مقبوضة

و كما هو ملاحظ ، فإن هذه الأبيات علاوة على دخول زحاف" القبض" على بعض تفعيلات الحشو فتحولت: فَعُولُنْ⇦ فَعُولُ ، فحذف الخامس الساكن منها فإنه (أي زحاف القبض) شمل الضرب أيضا و العروض ؛ إذ ورد كل منهما مقبوضا بحذف الخامس الساكن من التفعيلة فتحولت" مَفَاعِيلُنْ" إلى "مَفَاعِلُنْ" ،و شمل ذلك كلّ أبيات القصيدة (في العروض و الضرب) ويعد ذلك من قبيل الزّحاف الجاري مجرى العلّة الذي يكون ضربه مقبوضا كعروضه و هي الصورة الثانية لبحر الطويل.

و قد ساهمت الحركات الطويلة في بحر الطويل في جعل وزنه بطيئا بما يتلاءم و مشاعر الحزن و الهدوء و مدى مساهمة ذلك في التنفيس عمّا يجيش به صدر الشاعر من ألم و معانات الأسر؛ فحالة الجزع و اليأس تتطلب اختيار أوزان كثيرة المقاطع ليفرغ فيه الشاعر خوالج نفسه المعدّبة ، فيغدو بذلك الوزن تمثيلا لحركة النفس و مختلف حالاتها ، فالموضوع يختار إيقاعه ودرجة تدفق نغماته.

و نحو قوله من رومية"ما بال كتبك"؟ – التي بلغ تواتر القبض فيها تسعا و ستين– [1] :

أَسَيْفَ الهُدَى ، وَ قَرِيعَ العَرَبْ   عَلَامَ الجَفَاءُ؟ وَ فِيمَ الغَضَبْ؟

أَسَيْفَلْـ	ـهُدَى،وَ	قَرِيْعَلْـ	ـعَرَب	عَلَامَ لْـ	ـجَفَاءُ	وَفِيمَ لْـ	ـغَضَبْ
//°/°	//° /	//°/°	// °	//°/ °	//° /	//°/ °	// °
فعولن	فعو ل	فعولن	فعـــو	فعولن	فعولُ	فعولن	فعو
سالمة	مقبوضة	سالمة	(حذف)	سالمة	مقبوضة	سالمة	(حذف)
			عروض				ضرب

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص،ص: 29، 30.

وَ مَا بَالُ كُتْبِكَ قَدْ أَصْبَحَتْ تُنَكِّبُنِي مَعَ هَذَا النَّكَبْ

وَمَا بَا	لُ كُتْبِـ	ـكَ قَدْ أَصْـ	ـبَحَتْ	تُنَكْكِـ	ـبُنِيْ مَـ	ـعَ هَاذَ نْـ	ـنَكَبْ
//°/°	//°/	//°/°	//°	//°/	//°/	//°/°	//°
فعولن	فعول	فعـــولن	فعـــو	فعول	فعول	فعولن	فعو
سالمة	مقبوضة	سالمة	(حذف)	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	(حذف)

وَ أَنْتَ الكَرِيمُ، وَ أَنْتَ الحَلِيمُ، وَ أَنْتَ العَطُوفُ ، وَ أَنْتَ الحَدِبْ

وَأَنْتَ لْـ	ـكَرِيْمُ	وَأَنْتَ لْـ	ـحَلِيْم	وَأَنْتَ لْـ	ـعَطُوْفُ	وَ أَنْتَ لْـ	ـحَدِبْ
//°/°	//°/	//°/°	//°/	//°/°	//°/	//°/°	//°
فعولـــن	فعول	فعولـــن	فعول	فعولـــن	فـــعول	فعولن	فعو
سالمة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة	سالمة	(حذف)

دخل زحاف القبض في أبيات القصيدة على بعض تفعيلات الحشو فتحولت "فَعُولُنْ" إلى " فَعُولُ" بأن حذف الخامس الساكن من التفعيلة .

و قد أدى هذا البحر(المتقارب) الذي نظمت عليه هذه القصيدة الممثلة بأبيات منها – في تأدية عدّة معاني– بكثرة توالي مقاطعه ، إذ ساهم في نقل نختلف انفعالات الشاعر من : شكوى، و عتاب صادر من نفس مكلومة إلى ابن عمه المتجاهل لأمر الفداء ، مصورا لمعاناة الأسر ، مستنكرا تنكر الأصدقاء له في محنته تلك .

و بما أن القبض يشكل النسبة الأعلى من حيث وروده كزحاف قياسا إلى باقي الزحافات الأخرى التي استخدمها الشاعر في رومياته فإننا ارتأينا التطرق إليه من خلال عرضنا للأبيات السابقة كمثال على احتوائها عليه.

ثانيا: العلل:

أنواع العلل	التواتر	نسبة التواتر
أ- علل النقص:	139	% 02,45
- الحذف		
- القطف	102	% 01,80
- القطع	82	% 01,44
- الكسف	31	% 0,54
- الصّلم	09	% 0,15
الحذذ	01	% 0,01
ب- علل الزّيادة:	68	% 01,20
- التّرفيل		

نلاحظ من خلال الجدول تنوع استخدام الشاعر للعلل على نوعيها: علل نقص، و علل زيادة ، و إن تنوعت نسبة هذا الاستخدام .

أما علل النقص، فقد احتل فيها "الحذف" المرتبة الأولى قياسا إلى باقي العلل الأخرى، وذلك بتواتر بلغ تسعا و ثلاثين و مائة أي بنسبة 02,45 % ، و مهما يكن من أمر فإننا ارتأينا اختيار عيّنة محددة تشتمل على بعض العلل على تنوعها و هي "إني عليك لجاري الدموع" (من بحر المتقارب) ، و "أتتكرني"؟ (من بحر الوافر) ، و "يرعى النجوم" (من مجزوء الكامل).

نمثّل لذلك بقوله من رومية "إني عليك لجاري الدموع" :[1]

تُقِرُّ دُمُوعِي بِشَوْقِي إِلَيْكَ، وَ يَشْهَدُ قَلْبِي بِطُولِ الكَرَبْ

تُقِرْرُ	دُمُوعِيْ	بِشَوْقِيْ	إِلَيْكَ	وَ يَشْهَـــ	ـــدُ قَلْبِيْ	بِطُوْلِ لْـ	ـــكَرَبْ
/°//	°/°//	°/ °//	/°//	/ °//	°/°//	° /°//	°//
فعول	فعولن	فعــولن	فعول	فعول	فعــولن	فعولـــن	فعو(لن)
مقبوضة	سالمة	سالمة	مقبوضة (عروض)	مقبوضة	سالمة	سالمة	محذوفة (ضرب)

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص: 24.

وَ إِنّي لَمُجــــتَهِــدٌ فِي الجُحُــودِ   وَ لَــكِنَّ نَــــفْسِيَ تَأْبَى الكَذِبْ

وَ إِنْنِيْ	لَمُجْتَـ	ـهِدُنْ فِلْـ	ـجُحُوْدِ	وَ لَاكِنْـ	ـنَ نَفْسِـ	ـيَ تَأْبَلْـ	ـكَذِبْ
//°/°	//°/	//°/°	//°/	//°/°	//°/	//°/°	//°
فــعولن	فعول	فعولن	فعول	فــعولن	فــعول	فــعولن	فعو
سالمة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة (عروض)	سالمة	مقبوضة	سالمة	محذوفة (ضرب)

وَ إِنِّي عَلَيْكَ لَجَارِي الدُّمُوعِ،   وَ إِنِّي عَلَيْكَ لَصَبٌّ وَصِبْ

وَ إِنْنِيْ	عَلَيْكَ	لَجَارِ دْ	دُمُوْعِ	وَ إِنْنِيْ	عَلَيْكَ	لَصَبْبُنْ	وَصِبْ
//°/°	//°/	//°/°	//°/	//°/°	//°/	//°/°	//°
فــعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعول	فــعولن	فــعو
سالمة	مقبوضة	سالمة	مقبوضة (عروض)	سالمة	مقبوضة	سالمة	محذوفة (ضرب)

وَ مَا كُنْتُ أَبْقِي عَلَى مُهْجَتِـــي   لَوَ انِّي انْتَهَيْتُ إِلى مَا يَجِــبْ

وَمَا كُنْـ	ـتُ أَبْقَيْ	عَلَىْ مُهْـ	ـجَتِيْ	لَوَ نْنِنْـ	ـتَهَيْتُ	إِلَىْ مَاْ	يَجِبْ
//°/°	//°/°	//°/°	//°	//°/°	//°/	//°/°	//°
فعولن	فــعولن	فعو لن	فعو	فعولن	فعول	فعولن	فعو
سالمة	سالمة	سالمة	محذوفة (عروض)	سالمة	مقبوضة	سالمة	محذوفة (ضرب)

نلاحظ من خلال هذه الأبيات دخول علّة "الحذف" ، التي تتمثّل في إسقاط السبب الأخير من التفعيلة فتحولت تفعيلة" فَعُولُنْ" إلى "فَعُو" ، و قد لزمت علّة الحذف جميع أضرب المقطوعة فلزمت ثمان أضرب ، و هي تنتمي إلى الضّرب الثالث المحذوف من العروض الأولى التّامة .

و تأتي علّة "القطف" في المرتبة الثانية بعد "الحذف" بتواتر بلغ اثنين و مائة بنسبة 80،01%، و يكون القطف "باجتماع علّة الحذف (إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة) ، مع زحاف العصْب (تسكين الخامس المتحرك) فتتحول مْفَاعَلَتُنْ //°///° لتصبح مَفَاعِلْ //°/° التي تنقل إلى

فَعُولُنْ ، و يكون هذا التغيير واجبا في عروض الوافر التام و ضربه" (1) ، نمثل لذلك بقول الشاعر من قصيدة "أتنكرني" ؟: (2)

يَعُزّ عَلَى الأحِبّةِ بِالشّـــَام،   حَبِيبٌ بَاتَ مَمْنـــُوعَ المَـــنَامِ.

يَعُزْزُ عَلَلْـ	ـأحِبْبَةِ بِشْـ	ـشَأْمِيْ	حَبِيبُنْ بَاْ	تَ مَمْنُوْعَلْـ	ـمَنَاْمِيْ
°// /°//	°/ //°//	°/ °//	°/ °/°//	°/°/°/ /	°/°//
مفاعـــلتن	مفاعلتن	مفاعلْ	مُفَاعَلْتن	مــفاعلْتن	مفاعلْ
سالمة	سالمة	مقطوفة	معصوبة	معصوبة	مقطوعة.
		عروض			ضرب

وَ إنّي للصَّبُورُ عَلَى الرزَايَا،   وَ لَكِنَّ الكِلَامَ عَلَى الكِلَام.

وَإنْنِيْ لَصَنْـ	ـصَبُوْرُ عَلَرْ	رَزَاْيَاْ	وَ لَاكِنْنَ لْـ	ـكِلَام عَلَلْـ	ـكِلَامِيْ
°/ °/°/ /	°// /°/ /	°/°//	° /°/°/ /	°// /°//	°/°//
مــفاعلْتن	مفاعـــلَتن	مفاعلْ	مفاعلْتـــن	مفاعـــلَتن	مفاعلْ
عصب	سالمة	مقطوفة	عصب	سالمة	مقطوفة
		عروض			ضرب

جُرُوحٌ لَا يَزَلْنَ يَرِدْنَ مِنِّي   عَلَى جُرْحٍ قَرِيبِ العَهْدِ دَامِ

جُرُوحُنْ لَاْ	يَزَلْنَ يَرِدْ	نَ مِنْنِيْ	عَلَىْ جُرْحِنْ	قَرِيْبِلْعَهْـــــ	ـدِ دَامِيْ
°/ °/°//	°// / °//	°/°/ /	°/ °/ °//	°/°/°//	°/°/ /
مفاعلْـــتن	مفا عـــلتن	مفاعلْ	مُفا علْتن	مفاعلْتن	مفاعلْ
عصب	سالمة	مقطوفة	عصب	عصب	مقطوفة
		عروض			ضرب

نلاحظ على الأبيات السابقة دخول علّة : "القطف" فلزمت أعاريض القصيدة و أضربها ،

---

(1) محمد مصطفى أبو شوارب : علم العروض و تطبيقاته ، منهج تعليمي مبسط ،ص،ص: 297، 298.

(2) أبو فراس الحمداني ،ديوانه ، ص: 198.

و بالتالي تكون الأبيات السابقة من القصيدة من النمط الأول الذي تكون عروضه الأولى مقطوفة و التي يكون لها ضرب واحد مثلها، و بلغ تواتر علّة القطف في هذه القصيدة ككل نحو أربع و عشرين .

و قد ساهم بحر الوافر– الذي تنتمي إليه هذه الأبيات– بمقاطعه الكثيرة في تمكين الشاعر من التعبير عن عواطفه المتأجّجة و هو أسير ، منقّسا في ذلك عن شوقه للأحبة بالشام ، ورصد حجم ألمه إزاء الخطوب التي تواجهه ، مؤكدا مع ذلك على صبره و تجلّده أمام الرّزايا ، وخاصة أمام العدو بكل بسالة و روح شجاعة .

و أمّا علل الزيادة فتمثلت في "الترفيل" الذي دخل على مجزوء الكامل ، و الترفيل:" زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع" [1].

نمثّل لذلك بقوله من رومية" يرعى النّجوم" التي وردت فيها نحو عشرين تفعيلة مجزوءة مرقلة: [2]

هَلْ تَعْطِفَانِ عَلَى العَلِيلِ؟ لَا بِالأسِيرِ وَ لَا القَتِيلِ !

هَلْ تَعْطِفَا	نِ عَلَلْعَلِيْلِيْ	لَا بِلْأَسِيْـــــرِ	وَ لَلْقَتِيلِيْ
°// °/ °/	°/°//°/ / /	°//°/°/	°/°//°/ / /
مُتْــفاعلن	مُــتَفَاعِلاتُنْ	مُتْفاعلن	متــفاعلاتن
مضمرة	مجزوء مُرقّل	مضمرة	مجزوء مرفل

بَاتَتْ تُقَلِّبُهُ الأكُــ فـُّ ، سَحَابَةَ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ

بَاْتَتْ تُقَلْـ	ـلِبُهُلْأَكُــ قْـ	ـفُ سَحَاْبَةَ لْـ	ـلَيْلِ طْطَوِيْلِيْ
°// °/°/	° //°///	° //°// /	°/°// ° /°/
مُتْفا علن	متفاعلــــن	مــتفــاعلن	مُتْفــَاعِلاتُنْ
مضمرة	سالمة	سالمة	مجزوء مرفل (مضمر)

---

[1]) عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية ، ص: 148 .

[2]) أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 173.

يَرْعَى النُّجُومَ السَّائِرَا   تِ مِنَ الطُّلُوعِ إِلَى الأُفُولِ

يَرْعَنْنُجُوْ	مَ سْسَائِرَاْ	تِ مِنَطْطُلُوْ	عِ إِلَلْأُفُوْلِيْ
/°/°//	/°/°//	/°////	/°//°//
مُتْفَاعِلُنْ	مُــتْفَاعِلُنْ	مُــتَفَاعِلُنْ	مُــتَفَاعِلاتُنْ
مضمرة	مضمرة	سالمة	مجزوء مرفل

نلاحظ هنا تحول" مُــتَفَاعِلُنْ " في العروض الأولى فقط و في أضرب القصيدة بأكملها إلى " مُــتَفَاعِلاتُنْ " ///°//°/° ؛ بإضافة السبب الخفيف (/°) في آخر التفعيلة (متفاعلن تن ///°//°/°) و ينقلها العروضيون إلى " مُــتَفَاعِلاتُنْ " .

و يعدّ" الترفيل" علّة من علل الزّيادة ، و هو في المثال المستمد من قصيدة "يرعى النجوم" ينتمي إلى الضرب الأول المجزوء المرفل من العروض الثالثة المجزوءة الصّحيحة.

و الملاحظ غلبة القصائد التي وردت على مجزوء الكامل ، إذ وردت منه سبعة روميات و هي "المغير الأسير" ،" قضاء الله" ،" يرعى النجوم" ،" لا أراها الله محلا"، " لولا العجوز بمنبج"،" إذا اشتد الزمان "، " من ذا يعاب" ؛ فحذفت منها تفعيلتين من أواخر أشطر الأبيات ، لكن ذلك لا يعني غياب ورود هذا البحر تامّا ، إذ ورد في قصيدتين و هما (كيف اتقاء جآذر) و(إنّا ليجمعنا البكاء) .

إن بحر الكامل بتفعيلته المكررة (مُتَفَاعِلُنْ) توحي بثقل ، و ذلك في نهايات أجزائها (علن) فتتوالى الحركات القصيرة ، الأمر الذي يجعل الإيقاع أكثر بطئا ، الأمر الذي يلائم حركة النّفَس البطيء في تنفيس الشاعر عن خوالجه.

و لذا فما استعمال بحر الكامل مجزوءا في أغلب قصائده المنظومة على هذا البحر إلا و له علاقة وثيقة بحالة الشاعر النفسية المضطربة.

يقول "حازم القرطاجني" في هذا الصّدد :" و قد قصدوا أيضا في بعض مقصّرات الأوزان أن يوقعوا فيها من اقترانات الأسباب و الأوتاد ما لم يوقعوه في مطوّلاتها، فمن ذلك اقتران السّببين الثقيل و الخفيف و الوتد المجموع و المضاعف في الضرب السّادس من الكامل ، و هو الذي آخر أجزائه متفاعلان ، و اقتران الوتد المجموع و السّبب الخفيف و السّبب المتوالي في الرّمل في الضّرب الذي آخر أجزائه فاعليان..."[1].

و ما هذا الميل إلاّ انعكاس لمختلف انفعالات الشاعر الأسير من حماسة ، و اندفاع ، و لوم و عتاب لابن العمّ و الأصدقاء ، و شوق للأوطان و الأحبة ، و ممّا يعكس هذه المعاني أكثر

---

[1] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص: 240.

توالي المقاطع الطويلة في أضرب أبيات القصيدة بكاملها التي وردت مجزوءة مرقلة في تفعيلة "مُتَفَاعِلاتُنْ" ///°//°/° ، الأمر الذي يزيد من تدفق الحالة الشعورية للشاعر الأسير ، فتقل معها خفة توالي الحركات فيها ، و مقابل ذلك تثقل المقاطع الطويلة فيها ثقل هموم الشاعر الذي نجده يصرخ بأعلى صوته لابلاغ ما يعانيه من خلال طول المقاطع في الجزء المرقل من التفعيلة.

<u>ثالثا : الزحاف الجاري مجرى العلّة:</u>

<u>أ- قبض عروض الطويل مع ضربها الثاني:</u>

في هذه الحالة يكون القبض وجوبا أي بحذف الياء من "مَفَاعِيلُنْ" في الضّرب و العروض معا.

و قد تواتر هذا النوع في شعر الروميات بنحو سبع و عشرين و أربعمائة شاملا بذلك ثلاث مقطوعات و سبع قصائد ، نمثّل لذلك بأبيات من قصيدة " من مذهبي حبّ الديار" -التي شهدت نحو عشرة و مائة زحافا جاري مجرى العلّة- : [1]

أبِيتُ كَأنِّي لِلصَّبَابَةِ صَاحِبُ، وَ لِلنَّوْمِ مُذْبَــانَ الخَلَــيــطُ ، مُجَانِبُ

أبِيْتُ	كَأَنْنِيْ لِصْـ	ـصَبَابَــ	ــةِ صَاحِبُوْ	وَ لِنْنَوْ	مِ مُذْبَانَ لْـ	ـخَلِيطُ	مُجَانِبُوْ
/°//	°/ °/°//	/°/ /	°//°/ /	°/°/ /	° /°/°//	/°//	°//°//
فعول	مفاعيلن	فعول	مــفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مَفاعلن
مقبوضة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة
			عروض				ضرب

وَ مَا أدَّعِــي أنَّ الخُطُــوبَ تُخِــيفُنِي لــَقَدْ خَبَّــرَتْنِي بِالفِرَاقِ النَّوَاعِبُ

وَ مَا أَدْ	دَعِيْ أَنْنَ لْـ	ــخُطُوْبَ	تُخِيْفُنِيْ	لَقَدْ خَبْـ	ـبَرَتْنِيْ بِلْـ	ـفِرَاقِ نْـ	ـنَوَاعِبُوْ
°/ °/ /	° /°/ °//	/ °//	°//°//	°/ °//	°/ °/°//	° /°//	°//°//
فــعولن	مفاعــيلن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعيــلن	فعولن	مفاعلن
سالمة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة
			عروض				ضرب

---

[1] أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص: 35.

وَ لَكِنِّـــــي مَازِلْـــتُ أَرْجُـــو وَ أَتَّقِي   وَجَدًّ وَشِيــكَ البَيْـــنِ وَ القَلْـــبُ لَاعِبُ

وَ لَاكِنْ	نَنِيْ مَازِلْ	لْتُ أَرْجُوْ	وَ أَتْتَقِيْ	وَ جَدْدَ	وَشِيْكُ لْبَيْ	نِ وَ لْقَلْ	بُ لَاعِبُوْ
°/°/ /	°/°/ °//	°/°/ /	°//°/ /	/°/ /	°/° /°/ /	°/° / /	°//°/ /
فعولن	مفاعــيلن	فــعولن	مفاعلن	فعول	مــفاعيلن	فــعولن	مفاعلن
سالمة	سالمة	سالمة	مقبوضة	مقبوضة	سالمة	سالمة	مقبوضة
			عروض				ضرب

و الملاحظ على هذه الأبيات دخول القبض على عروض الطويل و ضربه بأن تحوّلت " مَفَاعِيلُنْ" إلى "مَفَاعِلُنْ" فلزم القبض سائر أعاريض و أضرب القصيدة بأكملها جاريا بذلك مجرى العلّة.

ب- خبن العروض الأولى للبسيط مع ضربها الأول:

يكون زحاف الخبن جاريا مجرى العلة إذا ما دخل على عروض البسيط الأولى "فَاعِلُنْ" مع ضربها الأول ، فتتحول بذلك إلى "فَعِلُنْ" بحذف الثاني الساكن من التفعيلة، و قد تواتر هذا النّوع ثمانية عشرة و مائة ، شاملا بذلك مقطوعة واحدة و أربع قصائد ، و بما أن قصيدة "مآزر الصفاف و التقوى " احتلت أعلى مرتبة من حيث تواتر هذا النوع من الزحاف الجاري مجرى العلة و ذلك بخمسين مرة، فإننا نمثل لها ببعض من أبياتها، يقول الشاعر:[1]

كَيْفَ السَّبِـــيلُ إِلَـــى طَيْفٍ يُـــزَاوِرُهُ   وَ النَّوْمُ ، فِي جُمْلَةِ الأَحْبَابِ ، هَاجِرُهُ؟

كَيْفَ سْسَبِيْ	لُ إِلَىْ	طَيْفِنْ يُزَا	وِرُهُوْ	وَ نْنَوْمُ فِيْ	جُمْلَةِ لْـ	لْأَحْبَابِ هَا	جِرُهُوْ
°// ° /°/	°// /	°// °/°/	°// /	°/ /°/° /	° //°/	°/ /°/°/	°///
مستــفعلن	فــعلن	مستفــعلن	فــعلن	مستفعـــلن	فاعلن	مستفعـــلن	فعلن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبونة
			عروض				ضرب

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص: 104.

الحُـــــبُّ آمِــرُهُ، وَ الصَّـــوْنُ زَاجِــرُهُ،   وَ الصَّـــبْرُ أوَّلُ مَــا تَــأْتِى أوَاخِــرُهُ

ألْحُبْبُ أاْ	مِرُهُوْ	وَ صنْصَوْنُ زَاْ	جِرُهُوْ	وَ صنْصَبْرُ أوْ	ولُ مَاْ	تَأْتِيْ أوَاْ	خِرُهُوْ
°/ /°/°/	°///	°/ /° / ° /	°/ / / /	°/ /° / ° /	°/ ///	°// °/°/	°/// /
مستفعلن	فعلن	مســتــفعــلن	فــعلن	مســتــفعــلن	فعــلن	مستفــعلن	فعلن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة
			عروض				ضرب

أنَا الّذِي إنْ صــبَا أوْ شــقَّهُ غَـــــزَلٌ   فَلِلْعَفَــافِ ، وَ لِلْتَقْـــوَى مَآزِرُهُ.

أنَلْلَذِيْ	إنْ صَبَاْ	أوْ شَقْقَهُوْ	غَزَلُنْ	فَلِلْعَفَاْ	فِ وَ لِتْـ	ـتَقْوَىْ مَاْأ	زِرُهُوْ
°//°//	°// °/	°//°/ °/	°/ //	°//°//	°/ / / /	°//°/ °/	°/ //
مُتَفْعِلُنْ	فاعلن	مستفعلن	فعِــلن	متفعلن	فــعلن	مستفعلن	فعــلن
مخبونة	سالمة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مجنونة	سالمة	مخبونة
			عروض				ضرب

دخل زحاف" الخبن" على أبيات القصيدة فتحولت "فَاعِلُنْ" في كل من الضرب و العروض إلى "فَعِلُنْ" ، و قد لزم ذلك سائر أبيات القصيدة في أعاريضها و أضربها ، فجرى مجرى العلّة.

و قد أسهمت كثرة المقاطع الطويلة لبحر الوسيط في إيصال الشاعر لما يريد من : وصف حجم ألمه في الأسر،و عتابه لابن عمّه، و استعطافه له علّه يرأف بحاله و يفتديه؛ إذ يعدّ هذا البحر :" بثقل مقاطعه الطويلة أقدر من غيره على التعبير عمّا تنوء به نفسه من ثقل الهموم و الأحزان" [1].

رابعا : العلة الجارية مجرى الزحاف:

و هذه العلّة تجري مجرى الزحاف و ذلك في عدم لزومها، و قد عثرنا منها على" التشعيث" في الروميات بتواتره مرّتين فقط، و ذلك عبر مقطوعتين ، بوروده مرة واحدة في كل منهما.

[1] الربعي بن سلامة : تطوّر البناء الفني في القصيدة العربية ، ص: 45.

نمثل لذلك بقوله من مقطوعة:" الأسير يبكي الطّليقا": [1]

هَلْ تُحِسَّانِ لِـــــي رَفِيقًا رَفِيـــقَا   مُخْلِـصَ الوُدِّ أوْ صَـــدِيقًا صَدِيقًا

هَلْ تُحِسْسَاْ	نِ لِيْ رَفِيْـــ	ـقَنْ رَفِيْقَاْ	مُخْلِصَ لْوُدْ	دِ أَوْ صَدِيْـــ	ـقَنْ صَدِيْقَاْ
/° // ° /°	/° // /° /	/° /°// /°	/° / /° /°	/° / / /° / /	/° /°//
فاعـــلا تن	متفـــع لن	فا علاتن	فاعـــلا تن	مـــتفـــع لن	فا علاتن
سالمة	مخبونة	سالمـــة (عروض)	سالمة	مخبونة	سالمة (ضرب)

لَا رَعَى اللهُ ، يَا خَلِيــلَيَّ، دَهْرًا   فَرَّقَتْنَا صُــرُوفُــهُ تَفْرِيقَـــا

لَاْ رَعَلْلَاْ	هُوْ يَاْ خَلِيْـــ	ـلَيْيَ دَهْرَنْ	فَرْرَقَتْنَاْ	صُرُوْفُهُوْ	تَفْرِيقَاْ
/° //°/°	/° /° //°	/°/ /° /°	/°//°/°	/ /° //°	/°/°/°
فاعلاتن	مستفـــع لن	فاعلا تن (عروض)	فاعلاتن	مـــتفع لن	فا لا تن (ضرب)

دخلت علّة " التشعيث" على ضرب البيت الثاني للمقطوعة ، فتحولت" فَاعِلَاتُنْ" إلى "فَالَاتُنْ" و ذلك بأن حذف أحد متحركي الوتد المجموع ، و هو هنا العين من تفعيلة "فَاعِلَاتُنْ" ، و هو (أي التشعيث) علّة جارية مجرى الزحاف في عدم لزومها .

و قد كان لهذه التغييرات دلالاتها المرتبطة بسرعة حركة النفس و انفعالها و الذي انعكس على بعض التفعيلات في انتقاص حرف من أحرفها ، ممّا يسرع من حركة الإيقاع ، فيجسّد من خلالها حجم التوتر النفسي للشاعر من جرّاء معاناة الأسْر.

المبحث الثالث: القافية

1- مفهوم القافية :

القافية لغة : هي القَفْوُ و هو الإتباع : و قلبت الواو ياءً لأن ما قبلها مكسور ، وسمي المعنى المراد هنا بذلك لأنه الشاعر يقفوه أي يتبعه . و قيل لأنه يقفو آخر كل بيت ، أو لأنه يقفو ما سبق من الأبيات.

و أما اصطلاحا : فهي علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة و سكون، و لزوم و جواز و فصيح و قبيح ،وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه،ص: 149.

ينـــتهي بها كل بيت، و جاء في معجم العين للخليل قوله : " و سميت قافية الشعر قافية لأنها تقفو البيت ، و هي خلف البيت كله"[1] .

و حدود القافية هي عبارة عن الساكنين الأخيرين من البيت مع ما بينهما من المتحركات و مع المتحرك الذي يسبق الساكن الأول ،و من هنا فالقافية قد تكون كلمة أو أكثر من كلمة أو بعض كلمة .

و للقافية قيمة موسيقية كبيرة ، فهي– إلى جانب الوزن – تصدر نغما متشابها و كأنه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة ، و هذه الموسيقى (موسيقى الوزن و القافية)إطار جرى فيها الشعر العربي القديم .

يقول "ابراهيم أنيس" في هذا الصدد موضحا أثر هذه الموسيقى في المستمع : " ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، و تكرّرها هذا يكوِّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردُّدها ، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، و بعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن ... و على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر و تكمل ، و قد عد القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول" [2] .

و سنحاول أن نتبين في هذا المبحث أنواع و أساليب استخدام الشاعر للقافية في رومياته و مدى علاقتها بالموضوعات المطروقة .

يبدو لنا من خلال استقراء روميات أبي فراس أنّ القافية فيها جاءت على نوعيها : المطلقة و المقيدة.

و جملة أبيات القافية المطلقة كما بدا لنا من روميات الشاعر و ردت في نحو واحد وأربعين و سبعمائة بيت ،بنسبة94.38 %،وهي تحتل بذلك المرتبة الأولى بالموازنة مع القافية المقيدة –كما سنرى فيما بعد –.

و قد اعتمد الشاعر على القوافي المضمومة و المكسورة و المفتوحة ؛ إذْ بلغت نسبة القوافي المشتملة على الضمة نحو أربع و ستين و ثلاثمائة من حيث التواتر بنسبة 45.04 % ،و المشتملة على الكسرة نحو اثنين و ستين و مائتين بنسبة 32.42 %، والمشتملة على فتحة تواترت نحو ثمان و ثلاثين و مائة بنسبة 17.07 %.

من خلال هذا الإحصاء يبدو لنا اعتماد الشاعر على القوافي المضمومة الروي بكثرة، كما يبدوا أن هذا اللجوء من قبل الشاعر يناسب أناه الأبية المتعالية التي تغذت بنيران الحروب،

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين، جـــ 3 ، تحق : عبد الحميد هنداوي، ص: 420. (باب القاف).
[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص: 246.

فصيّرت هذه الأنا مع الوقت عظيمة الهمة و الشرف ، كما أن اعتماده على الضمة بكثرة يعكس روح الأمل و التفاؤل بوقوع الفداء.

و قد وردت القافية المطلقة –تبعا لنسبة شيوعها–: مؤسسة و مشتملة على ردف، و على خروج ، و على وصل * في شعر الرّوميات، و الجدول الآتي يبرز عدد تواترها.

البحر	تواتر القافية المشتملة على ردف	تواتر القافية المشتملة على وصل	تواتر القافية المؤسّسة	تواتر القافية المشتملة على خروج
الطويل	108	117	104	/
الكامل	108	35	07	/
البسيط	/	31	/	53
السريع	07	11	03	/
الوافر	45	18	/	/
المتقارب	/	/	/	/
الخفيف	09	/	/	/
الرمل	/	03	/	/
المقتضب	/	18	/	/
المنسرح	/	/	/	45
الهزج	19	/	/	/
المجموع	296	233	114	98
النسبة المئوية	% 37.70	% 29.68	% 14.52	%12.48

* – التأسيس : ألف بينها و بين الروي حرف واحد صحيح ، مثل : حَاجِبْ، صَاحِبْ.

–الرّدف : حرف مد يكون قبل الروي سواء كان هذا الروي ساكنا أم متحركا ، مثل قلُوبُ ، غريبْ .

–الخروج : هو الساكن الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل و هو إما واو بعد الضم ،أو ألف بعد الفتح،أو ياء بعد الكسر، مثل: يضيعهُ (و) ، سرورهَــ(ا) ، شربهِ (ي) .

–الوصل : هو إما حرف ساكن ناشئ عن إشباع حركة الروي، و إما هاء ساكنة أو متحركة تلي الروي المتحرك.

و قد احتلت القافية المشتملة على "ردف" و على "وصل" نسب عالية موازنة مع باقي الأنواع الأخرى ، الأمر الذي يشي بحركيّة القافية في شعر الروميات التي احتوت غالبا على أصوات قصيرة و طويلة شاعت في القافية بما يتناسب و مشاعر الأنا المتعالية المتأبية للشاعر الأسير التي تأخذها عزّة النفس و عدم رضوخها لذل الأسر .

و أما القافية المقيدة فهي ما كان رويها ساكنًا – كما سلف الذكر – و بلغت نحو أربع و أربعين بيتا بنسبة 05.60 % ، و شملت القافية المقيدة روميتين فقط و هما :"ما بال كتبك؟" و "إذا اشتد الزمان" . و يذهب " ابراهيم أنيس " إلى قلة شيوع القافية المقيدة في الشعر العربي حيث لا تكاد تجاوز العشرة بالمائة[1].

و مهما يكن من أمر فإن القافية المقيدة مثلت لنا حال الشاعر المزدوجة أي في موقف قوتها و كذا في ضعفها و انكسارها ، مثل قول أبي فراس من رومية " إذا اشتدّ الزمان:[2]

– إنّا ، إذا اشْتَدَّ الزّمَـــــــ نُ ، و نابَ خطبُ وَ ادْلَهَمْ

/ْ //ْ

– أَلْفَيْتَ ، حَوْلَ بيوتنَا عدد الشجاعة ، وَالكَرَمْ

/ْ //ْ

– لِلِقا ، العَدَى بيضُ السّيُو فِ ، و للنّدى حُمْـــرُ النّعَمْ

/ْ //ْ

–هَذَا و هَذَا دَ أَبُنَا ، يُودَى دَمُ ، و يـــــــرَاقُ دمْ

/ْ //ْ

لقد وردت قوافي الأبيات السابقة ساكنة الرّوي و المتمثل في " طيم " في الكلمات الآتية (وَدْلَهَمْ / وَ لْكَرَمْ /رُنْنِعَمْ / رَاقُ دَمْ) ، و نستوحي من خلال نطقها في خظـــــــــم سياقها انحباس الهواء عند حرف الميم الساكن و عدم مروره، وذلك يرتبط على ما يبد و بحال الشاعر الصامدة ، المدافعة عن حمى العشيرة رغم مختلف الخطوب المحدّقة بها و نحو

---

1) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص :260

2) أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 185.

قوله أيضا من رومية " مابال كتبك؟" مجسدا انكساره:[1]

وَ كُنْتَ الحبيب وَ كُنْتَ القَرِيبَ   لَيَالِيَ أَدْعُوكَ مِنْ عَنْ كَثَبْ
/ْ //ْ
فلمّا بَعُدْ تُ بَدَتْ جَفْوةٌ،   ولاح منْ الأمْرِ مَا لا أحِبْ
/ْ //ْ

وردت قافيتي البيتين السابقين ساكنة الروّي المتمثلة في حرف الباء في الكلمتية (عن كَثَبْ / لا أَحَبْ) ، و قد جسّدت في هذا المثال بما احتوته من مقاطع مغلقة نفس الشاعر المنكسرة البائسة التي أثقلتها جراح الأسر، و يزيد من حدّة هذا الشعور بُعْد ابن عمه (سيف الدولة) عنه رغم النداءات و الإلحاحات المتكررة بطلب الفداء .

كما أدت القافية بنوعيها (مطلقة و مقيدة)- إلى جانب المعاني التي أدتها- نغما موسيقيا مميزا أطربت معه الأذن .

2- أقسام القافية:

تنقسم القافية باعتبار عدد الحروف التي تفصل بين ساكنيها (و هما الساكنان الأخيران في البيت) الى خمسة أقسام ، يجمعها قول ابن رشيق: "و يجمع القوافي كلها خمسة ألقاب المتكاوس – و هو أربع حركات بين ساكنين و له جزء واحد و هو فَعِلَتُنْ و الفرّاء لا يعدّه – لأنه عنده من المتدارك ؛ لأن فعلتن إنما هي مستفعلن مزاحف السببين – و المتراكب –و هو: ثلاث متحركات بين ساكنين، و هو نحو مفاعلن و متفاعلن و مستفعلن و فاعلن – و المتواتر و هو ما توالى فيه متحرك بين ساكنين نحو مفاعيلن و فاعلاتن و فعلاتن و مفعولن –
و المترادف و هو : ما اجتمع في آخر ساكنان نحو فاعلان و متفتعلان و مستفعلان و ما أشبه ذلك" [2].

و بعد قيامنا بالعملية الإحصائية وجدنا أنّ الأنواع المتوفرة في شعر الرّوميات اقتصرت على ثلاث أنواع: و هي قافية المتواتر، قافية المتدارك ، قافية المتراكب ، و ذلك على النحو الآتي :

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 31.
2) ابن رشيق القيرواني: العمدة ، حـــ 1 ، ص: 155.

نوع القافية	عدد التواتر	نسبة التواتر	أمثلة
المتواتر	435	% 51.78 %	وَانِي–فَانِي–جُوبِي–إلبُو (/ْ /ْ)
المتدارك	276	% 32.85 %	فَاقِدِي –وَاحِدِي –مَحْمَلُو (/ْ //ْ)
المتراكب	129	% 15.35 %	أوْوَلُهَا – تُشْعِلُهَا تُمْهِلُهَا (/ْ ///ْ)
المجموع	840	% 99.98	

أ–قافية المتواتر:

يبدو لنا من خلال الجدول السابق أن قافية المتواتر مثلت أعلى نسبة موازنة مع النوعين الآخرين، بتواتر بلغ خمس و ثلاثين و أربعمائة أي بنسبة 51.78 بالمائة ، و من أمثلة هذا النوع قول الشاعر: (1)

إنّا ليجمعنَا البكاءُ ، و كلنَا   يبكِي على شجنٍ منَ الأشـجَانِ (ي)
/ْ /ْ

و لقدْ جعلتُ الحبَّ سترَ مدامعِي   و لغيرهِ عيناايَ تَنْهَمِـلاَنِ (ي)
/ْ /ْ

أبْكِي الأَحِبَّةَ بِالشّامِ ، وَ بيْنَنَا   قُلَلُ الدُّرُوبِ و شَاطِئًا جَيْـحَانِ * (ي)
/ْ /ْ

لقد فصل الشاعر عرفي في القوافي الأبيات السابقة بحرف واحد بين ساكنيْهـا ، فالقوافـي : (جَاني – لاَنِي – حَانِي) فصل بين ساكنيْها بحرف واحد وهو "النون".
/ْ /ْ /ْ /ْ /ْ /ْ

(1) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص ،ص : 214 ، 215.

* جَيْحَان : نهر بين الشام و الروم .

و قد نقلت لنا قافية المتواتر من خلال توالي المقاطع الطويلة فيها – كما هو مبين من المثال السابق – حال الشاعر المتأزمة من جرّاء سطوة الأسر ووحشته و شوقه لأجنّته بالشام.

ب– قافية المتدارك:

تلي قافية المتدارك قافية المتواتر ، و ذلك بتواتر بلغ نحو ست و سبعين و مائتين مرة أي بنسبة 32.85 بالمائة و من أمثلة توظيف هذا النوع في شعر الروميات قول الشاعر :[1]

–و هَلْ غضَّ مِنّي الأسْرُ إذْ خفَّ ناصِرِي   و قَلَّ عَلَى تِلْكَ الأُمُورِ مُسَاعِدِي ؟

/ْ / / ْ/

–ألا لا يُسَـرُ الشَّـامِتُونَ ، فإنَّـهَا   مَوَارِدُ آبَائي الأولى ، و مَوَارِدِي

/ْ / / ْ/

– صَبَرْتُ عَلَى الّلأْوَاءِ صَبْرَ ابْنِ حُرَّةٍ   كَثِيرِ العِدَى فِيهَا ، قَلِيلِ المُسَاعِدِ(ي)

/ْ / / ْ/

–فَطَارَدْتُ حَتَّى أَبْهَرَ الجَرْيُ أَشْقَرِي،   وَ ضَارَبْتُ حتَّى أوْ هَنَ الضَّرْبُ سَاعِدِي

/ْ / / ْ/

فصل الشاعر في القوافي السابقة بين ساكنيْها بحرفين متحرّكين على النحو الآتي :

–سَاعِدِي : /ْ //ْ فصل بين ساكنيْها بحرفي متحرّكين هما : العين و الدّال في الأبيات الأول و الثالث و الرابع .

–مواردي : //ْ //ْ فصل بين ساكنيها بحرفين متحركين هما : الرّاء و الدّال في البيت الثاني .

و قد مثّلت لنا قافية المتدارك بما احتوته من حركات قصيرة و طويلة من خلال الابيات السابقة – نفس الشاعر الأبيات السابقة – نفس الشاعر الأبيّة المتعالية .

التي تأبى الاستسلام أمام نوائب الأسْر ووحشته ، فلا نلْقيها إلا صامدة ، صبورة ، شجاعة في مقارعة الأعْداء .

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص ،ص: 71، 72.

ج- قافية المتراكب :

يحتل هذا النوع الرتبة الأخير من حيث التواتر موازنة بسابقيه ؛ إذ بلغ تواتره نحو تسع و عشرين و مائة أي بنسبة 15.35 بالمائة .و من أمثلتها في روميات أبي فراس قوله: (1)

- يَا أُمّتاَ ، هذهِ مَنَازِلُنَا نَتْرُكُهَا تَارَةٍ ، وَ نَنْزِلُهَا

/ْ ///ْ

-يَا أُمّتَا ، هذِهِ ، مَوَارِدُنَا نُعَلّهَــــا تارةً،وَ نُنْهَلُهَا

/ْ ///ْ

- أسْلَمَنَا قَوْمُنَا إلىَ نُوَبٍ أيْسَرُهَا فيَ الْقلُوبِ أقْتَلُهَا

/ْ ///ْ

- واستبدلوا، بعدنا،رجالَ وَغًى يَوَدّ أدْنى عُلايَ أمْثَلُهَا

/ْ ///ْ

-لَيْسَتْ تَنَاُل القُيُود مِنْ قَدَمِي و في اتبَاعي رِضَاكَ ، أحْمِلُهَا

/ْ ///ْ

فصل الشاعر في القوافي السابقة بين ساكنيها بثلاثة أحرف متحرّكة على النّحو الآتي :

- نَنْزِلُهَا : /ْ ///ْ فصل بين ساكنيها بثلاثة أحرف متحركة تتمثل في الزاي ، اللام ، الهاء.

- نُنْهَلُهَا : /ْ ///ْ فصل بين ساكنيها بثلاث أحرف متحركة و هي : الهاء و الام و الهاء.

- أقْتَلُهَا : /ْ ///ْ فصل بين ساكنيها بثلاثة أحرف متحّركة هي : التاء ، اللام.

- أمْثَلُها : /ْ ///ْ فصل بين ساكنيها بثلاثة أحرف متحركة هي : الثاء ، اللام ، الهاء .

- أحْمِلُهَا : /ْ ///ْ فصل بين ساكنيْها بثلاثة أحرف متحركة هي : الميم ، اللام ، الهاء.

لقد ساهم الحضور القوى للحركات القصيرة في النّوعين الأخير بين للقافية (أي قافيتي المتدارك و المتراكب) في إضفاء نوع من الحركيّة في هذه القوافي الى جانب الحركات الطويلة ، و شيوع هذه الأصوات فيها (قصيرة و طويلة) دون شك عائد أساسا الى موافقتها لأنا الشاعر الأبيّة المتعالية ، الصامدة ، أمام شدائد السر ووحشته كما هو مبين من الأمثلة السابقة .

---

(1) المصدر السابق نفسه، ص: 178.

3-عيوب القافية في روميات أبي فراس:

لم تخْلُ روميات أبي فراس الحمداني من الوقوع في عيوب طرأت على قوافي بعض الأبيات في خِضمِّ بعض القصائد ، و هي عيوب عابها النقاد منذ القديم و ألحوّا على تجنّبها ، عثرنا منها في شعر الروميات على:

1-الإيطاء:

يقصد بالإيطاء تكرير اللفظة ذاتها و ذلك بلفظها و معناها معًا قبل سبعة أبيات على الأقل ، و قد اتخذ الإيطاء عدة صور في بعض الروميات، نذكر منها :

* الصورة الأولى:

-**التكرار المتتالي للقافية** : من أمثلة قوله: [1]

قُولَا لِهَذَا السَّيِدِ المَاجِدِ	قَوْلَ حَزِينٍ مِثْلِهِ (فَاقِدِ)
هَيْهَاتَ!مَا فِي النَّاسِ مِنْ خَالِدِ	لَابُدَّ مِنْ فَقْدٍ وَ مِنْ (فَاقِدِ)

إن القافيتين (فاقد / فاقد) في البيتين وردتا متتاليتين في لفظ واحد و على معنى واحد و المتمثل في معنى الخسارة و الفقدان العائد على ابن عمّه إثر وفاة شقيقته .

*الصورة الثانية :

-**ذكر القافية بعد بيت واحد** : مثل قول الشاعر في رائيته : [2]

و تهلكُ بينَ الهزلِ وَ الجدِّ مُهْجَةٌ	إذَا مَا عداهَا البينُ عذّبهَا (الهجرُ)
فأيقنتُ أنْ لَا عزَّ بعدِي لعاشــقٍ	و أنَّ يدِي ممَّا علِقَتْ بِهِ صفْرُ
و قلَّبْتُ أمرِي لَا أرَى لِي رَاحَةً	إذَا الهَمُّ أنسانِي ألَحَّ بيَ (الهَجْرُ)

فصل الشاعر هنا بين قافيتي البيتين الأول و الثاني (الهجر) بيت واحد ، و قد وردت القافية مكررة بلفظ واحد بالمعنى نفسه و المتمثل في بعد المحب عن محبوبه و ما يرافق ذلك من عذاب و حزن .

*الصورة الثالثة :

-**ذكر القافية بعد ثلاثة أبيات** :نحو قول الشاعر: [3]

تقاســـمُ الأيّــــــــامُ أحْبابنَا ،	و قسمُهَا الأفضَلُ و (الأجْمَلُ)
وليتها ، إذْ أخــــذتْ قســـمهَا	عن قسمنَا تُغْمــــضُ أوْ تَغْفَلُ

---

[1] أبو فراس الحمداني : ديوانه، ص: 66.
[2] المصدر نفسه ، ص: 119.
[3] المصدر نفسه ،ص: 154.

وُقّيتَ في الآخر مِنْ صرفهَا الــ　　　جائر ، مــــا جرّعــك الأوّل

ففِديةُ المأسُـــورِ مَقبُــــولةٌ　　　و فِدْيَـــةُ الميّــتِ لاَ تُقْــبَلُ

لا تَعْدَ مَنّ الصّـــبْرَ فــي حالة　　　فإنّـــه للْخُــلْقُ (الأجْــمَلُ)

فصل الشاعر بين قافيتيْ البيتين الأول و الخامس بثلاثة أبيات ، و قد أعاد الشاعر القافية (الأجمل) بلفظها و معناها في بيتين ؛ إذ وردتا بمعنى الجمال و الحسن و الفضيلة.

و إذا كان " الإيطاء" العيب الجلي في روميات ابي نواس ، فإننا نجد الى جانبه عيبا آخر و هو:

2- التضمين:

يقول ابن رشيق " والتضمين   أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها" [1].

و التضمين قسمان : مقبول و قبيح .

فالمقبول : " هو ما لم يفتقر فيه البيت الأول إلى الثاني افتقارا لازما بل يصحُّ الاستغناء عنه ، و إنما الحاجة إليه لتفسير المعنى و تكْميله ، كالتوابع الأربعة الصفة و البدل و التوكيد و العطف ، و الفضلات كما في قول امرئ القيس:

و تعْرفُ فيه مِنْ أبيهِ شَمَائلاً　　　و مِنْ خَالِهِ وَ مِنْ يَزِيدٍ و مِنْ جُحُرْ

سَمَاحَةَ ذَا ، و برّ ذا ، ووفاءِ ذَا　　　وَ نائـــل ذَا إذَا صَــحَا و إذَا سَــكرْ

فالمعنى تام في البيت الأول ، و يصلح الوقوف عليه إلا أنه فسره و فصّلهُ في البيت الآخر.

و القبيح هو ما افتقر فيه البيت الأول إلى البيت الذي يليه افتقارا لازما لأنه لا يتمُّ الكلامُ إلا به كالمرفوعات الأربعة : الفاعل ، و نائبه، و خبر المبتدأ و نواسخه ، و الصّلة ، و جواب الشرط و القسم ، كما في قول النابغة الذبياني:

و همْ وردُوا الجِفَارَ على تميمٍ

و هُمْ أصحَابُ يوم عُكَاظ إنّي

شَهدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ

شَهدْنَ لَهُمْ بِحُسْنِ الظّنّ مِنّي

---

[1] ابن رشيق القيرواني : العمدة ، جــ 1 ، ص: 154.

فالبيت الأول لا يستقلّ بنفسه لعدم اشتماله على خبر " إنّ " و النّوع الأول لا يعدّ عيْبًا ، و يعدُّ النوع الثاني عيبًا من عيوب القافية لأنّه ينبغي أنْ يتمّ بها معْنى البيت"[1].

وقد نزع "أبوفراس" في بعض رومياته إلى التحرر من أسر وحدة البيت لغرض توسيع المجري الدلالي للقصيدة الذي تسير عليه استجابة منه لكثافة معانيه و عواطفه و ضغطها مما يقصر البيت الواحد عن استيعابها، و لذا لجأ الشاعر إلي توسيعها و ذلك بعدم حصرها فيه .

ومن أمثلة استتخدامة لهذا الملمح الأسلوبي المتمثل في "التضمين" قوله: [2]

وَمَا أنَا إلَّا بينَ أمــــرٍ وضــدِّه   يُجَدِّدُ لِي فِي كُــلِّ يومٍ مُجــدَّدِ

فمنْ حسْنِ صبْرٍ بالسلامةِ واعدِي   ومِنْ ريْبِ دهْرٍ بالرَّدَى مُتَوعِّدِي

فالبيت الأول لايفتقر إلي البيت الثاني بالضرورة ،فيجوز الاستغناء عنه ،فإذا كان البيت الأول يمثل حالة الشاعر التي تتقلب بين أمرين متضادين يجدّدان له في كل يوم ،فإن البيت الثاني يفسّر هذين الأمرين اللذين يستبدان على تفكير الشاعر فهو بين أمرين : الأول منها يمثل الأمل في الخلاص من الأسر و يجسّده "الصبر" ،و ثانيهما يمثل الخوف و اليأس من ذلك ويجسده ذلك توعد الدهر للشاعر بأن يسلط عليه الموت في كل مرة و بالتالي فقد فسر البيت الثاني الأول،وهو من قبل التضمين المقبول .

و من التضمين القبيح الذي تبدي لنا في بعض الروميات قوله: [3]

إنّا إذا اشتدّ الزّمـــــا   نُ ، و ناب خطْب و ادْلَهَمْ

ألْفَيْتَ ، حَــولَ بُيُوتِنَا   عُدَدَ الشجَاعَةِ ، و الكَرَمْ

لِلقَا العِدَى بيضُ السُّيُو   فِ ، و للنّدَى حُمْرُ النّعَمْ

و قد قبح التضمين في هذا المثال لأن البيت الأول يفتقر إلى البيت الثاني افتقارًا لازمًا، و ذلك لاشتمال البيت الأول على شرط (إذا...) ، أما جواب الشرط فنعثر عليه في البيت الموالي ، و مفاد هذه الأبيات أنه إذا ألمّت بالشاعرو قبيلته الخطوب، فإنك تجدهم في استعداد دائم لمواجهة الأعداء بكل بسالة و شجاعة .

[1] محمد ابراهيم عبادة : معجم مصطلحات النحو و الصرف و العروض و القافية ،ص: 164
[2] أبو فراس الحمداني : ديوانه ، ص: 68.
[3] المصدر نفسه ،ص: 185.

رابعا : حال الرّوي في روميّات أبي فراس

الرّوي: " هو الحرف الأخير الذي تنسبُ إليه القصيدة ، و الملازم لها" [1] .

و نجد" ابن رشيق " قبل ذلك قد تطرق إلى الرّوي بقوله : " و حرف الروي الذي يقعُ عليه الإعراب و تبنى عليه القصيدة ، فيتكرر في كل بيت و إن لم يظهر فيه الإعراب لسكونه" [2] ،و تسمى القصيدة برويّها مثل لامية العربْ و تائية ابن الفارض و غيرهما ....

و قد تنوّع الرّوي في روميات أبي فراس حسب التوزيع الآتي :

الصوت	الباء (ب)	اللام (ل)	الراء (ر)	الدال (د)	النون (ن)	الميم (م)	العين (ع)	الهمزة (هـ)	السين (س)	الياء (ي)	القاف (ق)	الثاء (ث)	المجموع
تواتر الروي	203	166	158	127	51	45	35	26	11	15	05	02	844
نسبة التواتر	24.05 %	19.66 %	18.72 %	15.04 %	06.04 %	5.33 %	04.14 %	03.08 %	01.30 %	01.77 %	0.59 %	0.23 %	99.95 %

انبنت روميات الشاعر انطلاقا من الجدول السابق على اثني عشر حرفا و رد روياً بتواترات مختلفة و بنسب متقاربة في بعضها و متباعدة في بعضها الآخر .

و نلاحظ من خلال الإحصاء المبين في الجدول حضور أربعة مجموعات بحسب نسب تواترها ، و هي كالآتي:

***المجموعة الأولى :(ب ، ل ، ر ، د):**

مثّلتْ هذه الأصوات نسبا عالية من حيث تواترها ،فقد مثلت مجتمعة نسبة وصلت إلى ما يقارب 77.47% ، وهي بجهارتها ساهمت كثيرا في إضفاء الوضوح السمعي بوقوعها رويا لبعض روميات الشاعر ،مثل قوله مستخدما روي "الباء" من رومية "إني عليك لجاري الدموع": [3]

تُقِرُّ دُمُوعي بِشَوْقِي إليْكَ	وَ يَشْهَدُ قَلْبي بِطُولِ الكَــرَ(بْ)
وَ إنِّي لَمُجْتَهِدُ في الجُحُودِ	وَ لكنَّ نفسي تأْبَي الكَـــذِ(بْ)
وَإني عَليكَ لَجَاري الدُّمُوع	وَ إنِّي عَليْكَ لصبٌّ وَصبِــ(بْ)

[1] موسى الأحمدي نويوات : المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ،ص: 355.

[2] ابن رشيق الفيرواني : العمدة ،حــ 1، ص: 137.

[3] أبو فراس الحمداني : ديوانه ،ص: 24.

و قوله في روميته : " له في الشام قلب" [1]:

إنَّ في الأسْرِ لصبَّا	دَمْعُهُ فِي الخدِّ صَـ(بُّ)
هُوَ في الرُّومِ مُقِيمٌ	وَ لَهُ في الَّشامِ قلْـ(بُ)
مُسْتَجَدّا لمْ يُصَادِفْ	عِوَضًا مِمّنْ يُحِـ(بُّ)

ساهم حرف الرّوي المتمثل في " الباء" الساكنة في المثال الأول ، و المتحركة (بالضم) في المثال الثاني- إلى جانب الوضوح السّمعي- في ميْلها إلى التعبير عمّا يختلج في ذات الشّاعر من شوقه الى أخيه أبي الهيجاء و ما يعانيه من آلام نتيجة بعده عنه و هو أسير (في المثال الأول) ، و في المثال الثاني يصف الشاعر معاناة أسره و غربته فيه و شوقه لوطنه و أحبته بالشام .

و من أمثلة استخدامه باقي حروف هذه المجموعة روياً أي(اللام و الرّاء و الدّال) : قوله من رومية " العزاء جميل" [2]:

مُصَابِي جَلِيلُ ، و العزاءُ جميـــلُ	وَ ظنِّي بأنَّ الله سوْفَ يُديـ(لُ)
جِراحٌ ، تَحَامَاهَا الأسَاةُ ، مخُوفَـــةٌ	وَ سُقْمَانِ : بادٍ مِنْهمَا ، و دخيـ(لُ)
و أسْرٌ أُقَاسيهُ ، و لَيْلُ نُجُومُـــهُ	أرَى كُلَّ شيءٍ ، غيرَهُنَّ ، يَـزُو(لُ)
تَطُولُ بيَ السَّاعَاتُ ، وَ هْيَ قصيـرةٌ	وَ في كُلِّ دهْرٍ لا يسرُّكَ طُـو(لُ)
تَنَاسَاني الأصْحَابُ ، إلاَّ عُصَيْبَـةً	ستلْحَقُ بالأخْرى ، غدًا ، و تحو(لُ)

ورد الروّي المتمثل في اللام متحركا (بالضمّ) – في هذا المثال – فعبّر –إلى جانب الإيقاع الموسيقي الذي أحدثه في الأبيات- عن حال الشاعر المثخن بالجراح و هو أسير، إلى جانب ضجره و طول ساعاته و ليله في الأسر و تنكر أصحابه له في محنته ، و مع ذلك نجده صبور مؤمن بأن القدر سينصفه و أن الله سيغير ما به .

و يقول في روميته " المغير الأسير" مستخدماً رويَّ الرّاء [3]:

إنْ زُرْتُ " خَرْشَنَةَ" أسِيرَا	فلَكَمْ أحَطْتُ بهَا مُغِيـ(رَ) ا
وَ لقَدْ رَأَيْتُ النَّارَ تنْـــ	تَهبُ المَنَازِلَ وَ القُصُـو(رَ) ا
و لقد رأيتُ السَّبْيَ يُجْـ	لِبُ نحونَا حُوًّا ، وَحُـو(رَ) ا

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 31.

2) المصدر السابق نفسه، ص: 171.

3) المصدر السابق نفسه ، ص،ص: 116، 117.

نختارُ منْهُ الغادةَ الــــــــ حسْناءَ ، و الظّبيَ الغريــ (رَ) ا

إنْ طِالَ ليْلِي في دُرَا كِ ، فَقَدْ نَعِمْتُ بِهِ قَصيــــ(رَ) ا

استخدم الشاعر في هذه الأبيات " الرّاء" رويا لقصيدته ، الأمر الذي أســهم في آداء الوضوح السّمعي نظرا للإيقاع القويّ الذي يتمتّع به هذا الصّوت، و بخاصة أنّه جاء موصولاً بحرف المدّ (الألف) ، و قد جسّد ذلك إعلاء لصوت الشاعر و اعترافه بقوة فهو إن زار "خرشنة" مكبّلا بالقيود ، فلطالما غزا أرضها و خرج منها ظافرًا بالغنائم ، في إشارة منه لعدم رضوخه و استسلامه للعدوّ.

و في قصيدة أخرى نجد الشاعر معبّرا عن قوّته و مدى بلائه و شجاعته في الدفاع عن حمى عشيرته إزاء العدوّ ، و ذلك باستخدامه " الدّال" رويًّا للقصيدة موصولا بالألف ، نحو قوله من قصيدته " إلى الله أشكو": [1]

تمنيتمْ أنْ تفقدونِي ، و إنّمَــــــا تمنيتمْ أنْ تفقدُوا العزَّ أصْيَــــــــ(دَ)ا

أمَا أنَا أعلَى منْ تعدّون همّـــــةً ؟ و إنْ كنتُ أدْنى منْ تعدُّون مولـــــ(دَ)ا

إلى الله أشكُو عصبةً مِنْ عَشِيرتي يُسيئُونَ لِي في القَوْلِ غيْباً و مشْهَــ(دَ)ا

و إنْ حَارَبُوا كُنتُ المِجَنَّ أمامهُمْ و إنْ ضَارَبوُا كنتُ المهنّدَ و اليــــ(دَ)ا

*المجموعة الثانية : (ن، م ، ع ، الهمزة):

تمثّل هذه المجموعة الثانية نسبًا متوسِّطة ، إذْ وردت مجتمعة بنسبة قدّرت بـــ 18.59 % من مجموع تواتر الحروف رويًّا في شعر الرّوميات ، و هي نسبة قليلة موازنة بالجموعة الأولى ، و قد ساهمت – بورودها رويّا لبعض الرّوميات– في تأدية معاني الشّدة والاضطراب و الغضب خاصّة إذا علمنا أنها من الأصوات المجهورة ، نحو قوله من رومية " إنّا ليجمعنا البكاء " [2] مستخدما " النون" رويًّا:

و أُسرْتُ فِي مَجْرَى خُيُولِي غَازِيًا و حُبِسْتُ فيمَا أُشْعِلت نِيــــرا (نِــ)ي

....

إنّا لَنَلْقَى الخَطْبَ فِيكَ و غَيـــــرهُ بمُوفَّقٍ ، عِنْدَ الخُطُوبِ ، مُعَــــا(نِ)

وَ لَطَالَمَا حَطَّمْتَ صَدْرَ مُثَقَّـــفٍ وَ لَطَالَمَا أَرْعَفْتُ أنــــــفَ سِنَا (نِ)

وَ لَطَالَمَا قُدْتُ الجِيَادَ إلى الوغىَ قُبَّ البُطُونِ ، طَوِيلـــــــةَ الأرْسَا(نِ)

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص: 73.

[2] المصدر السابق نفسه، ص: 215.

و أنَا الذّي مَلأَ البَسِيطَة كُلّـــــهَا   نَاري، و طَنَّبَ في السَّمَاءِ دُخَا (نِــ)ي

استخدم الشاعر لقصيدته النون رويا لها ، مؤدّيًا بذلك معنى الصمود الذي تمتع به ذات الشاعر الأسير رغم محنة أسره و معاناته فيه ، فأسره لا يغضّ من بطولاته و شجاعته في مقارعة العدوّ التي أدْلى بها قبل الأسْر .

و قوله من رومية " إذا اشتدّ الزّمان" [1]

إنَّا إذا اشتدّ الزّمـــــــــــا   نُ ، و ناب خطْبٌ و ادْلَهَــ (مْ)

ألْفيتَ ، حَوْلَ بُيُوتِنَــــا   عُدَدَ الشجاعة ، و الكـــــرَ (مْ)

لِلقَا العِدَى بيضُ السّيُـــو   فِ و للنّدى حُمْرُ النَّعَــــــ (مْ)

هَذَا وَ هَذَا دَأْبُنَــــــا   يُودَى دَمٌ ، وَ يُــــــرَاقُ دَ (مْ)

ورد روي هذه القصيدة ساكنا و المتمثل في " الميم" ، و قد ساهم قي إضفاء نغمٍ موسيقي موحّد في أواخر الأبيات ، و إلى جانب ذلك عبّر عن بلاء الشاعر و شجاعته في مواجهة الأعداء و الخطوب.

و يقول من رومية " غرب هذا الدّمع" واصفا اضطرابه النفسي جرّاء أسْره و ابتعاد المقربين عنه في محنته تلك [2] (مستخدمًا العين روياً) :

أمَا ليْلَة تَمْضِي و لاَ بعْضُ ليْلَــــةٍ!   أسرُّبها هذا الفؤاد المفجَّــــــــــــــ(ـعاَ) ؟

أما صَاحْبُ فَرْدُ يَدُومُ وَفَـــــــاؤُهُ   فَيُصَفي لِمَنْ أَصفى وَ يَرْعَى لمــنْ ر(عَــ)ى

أفي كُلّ دَار لي صَديـــــــقُ أودّهُ   إذَا مَا تفرّقْنَا حَفِظْتُ وَضَيَّــــــــــــ(ـعــَ) ا

أقمْتُ بِأرْض الرّوم عاميْن لاَ أرَى   مِنَ النَّاسِ محزونًا و لاَ مُتَصنّـــــــ(ـعَ) ا

إذْ خِفْتُ مِنَ أخْوالِي الرّوم خُطّــــةً   تَخَوَّفْتُ مِنَ أعْمَامِيَ العُرُبِ أربَــــ(ـعَــ)ا

وَ إنْ أوْجَعَتْنِي مِنْ أعَادِيّ شِيمــــةٌ   لَقِيْتُ مِنَ الأحْبَابِ أدْهى و أوْجَـــ(ـعَــ) ا

وقد جسد تلك المعاني و مثلها أكثر–بحيث نلمس منها صرخات الشاعر الأسير– أن "الرّوي" " العين" ورد موصولاً بألف المدّ (الألف) ، لتمتد معها مأساة الشاعر من أوّل القصيدة إلى آخرها.

و يقول موظفا الهمزة رويا من رومية "كيف اتقاء جآذر": [3]

وَ أبيتُ مُرْتَهَنَ الفُؤادِ بمنبجَ السّـــ   وداءِ لا بالرّقّةِ البيضـــــا(ءِ)

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 185.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 135.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 15.

مِنْ مُبْلِغَ النُّدَمَاءِ أَنِّــي بَـــعْدَهُمْ أُمْسِي نَدِيمَ كَوَاكِبَ الجَوزَا(ءِ)؟

وَ لقدْ رَعيْتُ فليْت شعري منْ رَعَى منكم على بُعْدِ الدِّيارِ إخَا(ئِــ)ي؟

ساهمت الهمزة بوصفها رويّا لهذه القصيدة في تأدية معنى أرَقِ ذات الشاعر و اضطرابه النفسي جرّاء غربته وراء القضبان بمنبج و تنكر الأصدقاء له ، و قد جسّد حالة الحزن تلك بأنْ جاءت حركة الرّوي بالكسر ليؤدي معنى الانكسار الذي ألمّ بنفس الشاعر .

***المجموعة الثالثة :(س ، ي، ق، ث):**

مثلث هذه المجموعة أقل نسبة من حيث التواتر ، إذ قدّرت بـــ 03.89 %، مؤدّية بذلك دلالات أسلوبية متفرقة ، نتبينها فيما سيأتي من أمثلة .

يقول الشاعر من رومية " ينافسني فيك الزّمان" و التي نظمها على الروي "السين" المتحرك (بالضم): [1]

و مَا كُنْتُ أخشَى و بيْنَنَـــــا خليجانِ و الدّرْبُ الأشَمُّ و آلــ(سُ)

و لا أنِّي أسْتصْحبُ الصَّبرَسَاعةً و لِي عنكَ منَّاعٌ وَ دُونَكَ حَابِــ(سُ)

ينافسُنِي فيكَ الزَّمــانُ و أهْلُـــهُ و كُلُّ زمانٍ لِي عليْكَ مُنَافِــ(سُ)

شَرَيْتُكَ مِنْ دَهْرِي بذِي النَّاسِ كُلّهِمُ فلا أنَامَبْخوسٌ ولا الدَّهْرُبَاخِــ(سُ)

و مَلَّكْتُكَ النَّفْسَ النَّفِيسَة طَائِعًـــا و تُبْذَلُ لِلْمَوْلَى النُّفُوسُ النَّفَائِــ(سُ)

تَشَوَّقَنِي الأَهْلُ الكِرَامُ و أوْحَشَتْ مَوَاكِبُ بَعْدِي عِنْدَهُمْ وَ مَجَالِــ(سُ)

لقد ساهم صوت "الرّوي" المضموم بما فيه من همسٍ من تأدية معنى أسف الشاعر على تغير معاملة ابن عمّه له بتأخر الفداء ، و لكننا مع ذلك نجد الشاعر وفيا لهذه العلاقة، إذ طالما ضحىّ بنفسه الى جانب ابن عمّه ، كما نجده يصف لوعة فراقه لأحبته و شوقه إليهم.

و قوله مستخدمًا " الياء" رويّا في قصيدة " لولا العجوز بمنبج": [2]

لوْلَا العَــجــوزُ بمــــنبــج مَاخفْتُ أسْبـــابَ المنــ(يَّــ)ــهْ

ولــكانَ لِـــي ، عمَّا سَــألْــ تُ منَ الفِداءِ ، نَفْــسٌ أبِــ(يَّــ)ــهْ

لكــنْ أردْتُ مُـــرادهَـــــا ولوِ انْجذَبْـــتُ إلـــى الدَّنِــ(يَّــ)ــهْ

و أرَى مُحَامَــاتِي علـــيْـ ها أن تُضـــامَ مِنَ الحَمِــ(يَّــ)ــهْ

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص: 130.

[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 149.

أمســتْ بمــنبجَ حُــــرّةٌ بالحزنِ ، من بعــدِي ، حَرِ(يَّــ)ــهْ

استخدم الشاعر في هذه الأبيات الياء رويّا وردت موصولة بهاء ساكنة، و قد نقلت لنا آهات الشاعر و مدى معاناته في أسره، مجسّدًا حال أمه الحزينة لبعده، و التي لولاها لما تجرأ و طلب من ابن عمه أن يفتديه و لهان عليه الموت.

و يقول في رومية أخرى موظّفا " القاف" رويًّا لها: (1)

هل تحسّان لــي رفيقًا رفيــقًا مخلص الودّ أوْ صديقا صديــ(قــ)ا

لا رعى الله ، ياخــليليّ ، دهْرًا فرّقتنا صروفه تفــــريــ(قــ)ا

كُنْتُ مولاكما ، و مــا كُنْتُ إلا والدًا مُحْسِنًا ، و عمّا شفيــ(قــ)ا

فاذْكُراني! و كيف لا تــذكُراني كلّما استخونَ الصّديق الصّديــ(قــ)ا

بتُّ أبكيكما ، و إنّ عجــيبا أنْ يبيت الأسيرُ يبكي الطّليــ(قــ)ا!

أورد الشاعر " القاف" رويا في الأبيات موصولة بألف المدّ ، ليمتد معها صوته بأنْ لا رفيق و لا صديق له في محنة اسره ، و هو بصدد مخاطبة غلاميه "صاف و منصور" مقرّعًا إيّاهما على تنكرهما له و عدم الوقوف بجانبه في محنته رغم فضله عليهما سابقا ، ووفائه وشوقه لهما رغم مايمرّ به من ظروف.

و نجد الشاعر يوظف آخر روي من المجموعة الأخيرة و هو صوت "الثاء" الذي ورد رويا لمقطوعة بعنوان " يد الدّهر" و التي يقول فيها: (2)

و ما هو إلا أن جــرَتْ بفراقنَا يدُ الدّهرِ حتىّ قيلَ مَنْ هو حَارِ(ثُ)؟

يذكّرُنَا بُعدُ الفــراقِ عهــودهُ و تلكَ عهُودٌ قدْ بَلِيــنَ رَثَائِـ(ثُ)*

استعمل الشاعر في هذه المقطوعة الروي المتحرك المتمثل في " الثاء" المضمومة في تأدية معنى حيرة الشاعر الأسير و أسفه على تنكر ابن عمه له ، و تغير علاقته به و عدم وفائه بوعده المتمثل في الفداء على نحو لم يعهده منه فيما سبق .

و قد لفت انتباهنا بعد القراءات المتتابعة لروميات أبي فراس الحمداني ، أنها خلتْ من النظم على أحرف بعينها مثل : (الغين،الخاء،الشين،الجيم،الضاد،الزاي،الطاء،الظاد،الذال)، و ذلك نظرا لندرة مجيئها رويا كما ذهب إلى ذلك " إبراهيم أنيس"(1)

(1) المصدر السابق نفسه ، ص: 149.

(2) المصدر السابق نفسه ،ص: 53.

* الضمير عائد على سيف الدولة.

الفصل الثالث : البديع في شعر الروميات .

تمهيد:

يعدّ علم البديع من بين مباحث الدرس البلاغي ، وقد حظي بعدة تعاريف أهمها تعريف "الخطيب القزويني" الذي يقول بشأنه :"هو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام ، بعد رعاية : تطبيقه على مقتضى الحال ، ووضوح الدلالة /وهذه الوجوه ضربان : ضرب يرجع إلى المعنى، وضرب يرجع إلى اللفظ " [2].

ويتعلق علم البديع –باعتباره من محاسن الكلام – باللفظ كالجناس والتصريع والتصدير والسجع ولزوم مالا يلزم وحسن التقسيم ،وبالمعنى كالطباق والمقابلة والتورية .

وسنحاول فيما يأتي رصد أهم المحسنات بنوعيها (اللفظية والمعنوية) في شعر الروميات من حيث وفرة حضورها فيها بحيث شكلت ملمحا أسلوبيا بارزا .

1- الجناس:

يعد الجناس من بين فنون البديع اللفظية ، ويعدّ عبد الله بن المعتز من أوائل من فطنوا اليه فنجده يعرّفه بقوله :"وهو أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها " [3]، فمفهوم الجناس من خلال هذا التعريف يقتصر على تشابه الكلمات في تأليف حروفها .

و في التعريف المحدث نجد من يعرّف الجناس بأنه ذلك "التشابه بين اللفظتين نطقا ، و اختلافهما دلالة ،و هما ركنا الجناس"[4].

وللتجنيس دور بارز في تشكيل شعرية أبي فراس الحمداني ؛إذ: "بالإضافة إلى دوره في إحداث الإيقاع المتميز يقوم بربط الدال بالمدلول ،و توطيد اللّحمة بينهما قصد الإثارة ،و تحريك انفعالات المتلقي"[5].

و الذي لوحظ على روميات الشاعر أنها تزخر بهذا النوع من البديع ،و قد جاء في البيت الواحد من القصيدة ،و في عدة أبيات منها,و ذلك بشقيه على النحو الآتي:

---

[1] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،ص: 248.

[2] الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، حـــ 6 ، شرح و تعليق و تنقيح : محمد عبد المنعم خفاجي ، ص،ص: 04، 05.

[3] عبد الله بن المعتز : كتاب البديع ، ص: 25.

[4] عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، ص: 572.

[5] رابح بوحوش : اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص: 67.

أ/الجناس التام:

"هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف ،و أعدادها ،و هيئتها الحاصلة من الحركات و السكنات ،وترتيبها ،وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا و أسماها رتبة"[1]. يعني ذلك اتفاق اللفظين المتجانسين في أمور أربعة :الأصوات، و شكلها ،و عددها ،و ترتيبها .

و من أنواع الجناس التام في روميات أبي فراس:

1-الجناس المماثل :"و هو ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة ، بمعنى أن يكونا اسمين ،أو فعلين ،أو حرفين"[2].

ومن أمثلة ما قاله الشاعر مجانسا بين كلمتين متحدتين في اللفظ وورودهما اسمين قوله:[3]

هل تحسّان لي رفيقًا رفيقًا مخلص الودّ أو صديقًا صديقًا
اسم اسم اسم اسم

و قوله من قصيدة "من مذهبي حب الديار" [4]:

بنفْسي و إن لم أرْضَ نفسي لراكبٌ يسائلُ عنِّي كلّما لَاحَ راكبُ
اسم اسم

و قوله من قصيدة "الفارس في السجن" [5]:

و ليسَ فراقٌ مَا استطعتُ فإنْ يكنْ فراقٌ علَى حالٍ ,فليسَ إيابُ
اسم اسم

كما ورد اللفظان المتجانسان فعلين ،مثل قوله من قصيدة "وقف على السهد" [6]:

أوصيكَ بالحزنِ لا أوصيكَ بالجَلَدِ جَلَّ المُصابُ عن التّعنيفِ و الفَنَدِ
فعل فعل

كما جانس بين الحرفين كقوله من قصيدة "في حلب عدتي" [7]:

وَمَا هــذه أدْمعِــي وَلا ذا الّذي أُضْمِرُ

---

1) عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ، ص: 197.
2) المرجع نفسه، ص:197.
3) أبو فراس الحمداني :ديوانه ، ص:149 .
4) المصدر نفسه، ص : 38.
5) المصدر نفسه ، ص: 26.
6) المصدر نفسه ،ص: 65.
7) المصدر نفسه ،ص: 115.

وَ لكن أُدَارِي الدُّموعَ،   وَ أسترُ مَا أســـــترُ

في هذا المثال نلاحظ أنه بالإضافة إلى المجانسة بين الحرفين "و/و"فإنه يحتوي أيضا على جناس مماثل بين الفعلين : "أسترُ / أسترُ" في عجز البيت الثاني.

و تجدر الإشارة إلى أن الجناس المماثل قد يتجاوز مستوى البيت الواحد كأن تجيء إحدى اللفظتين في بيت و الثانية في بيت آخر، نحو قوله مجانسا بين فعلين من قصيدة" ندبت قلبا " [1]:

و قدْ علمَتْ أمِّـــــــي بأنَّ منيَّتِي   بحدِّ سنانٍ أوْ بحدِّ قضيبِ
فعل

كمَا عَلِمَتْ مِنْ قَبلِ أنْ يغرقَ ابنهَا   بمهلكِهِ في الماءِ أمُّ شَبِيبِ
فعل

و قوله مجانسا بين اسمين : [2]

قولَا لهــــذَا السّــــيدِ الماجدِ   قولَ حــــــــزينٍ مثلِهِ فَاقِدِ
اسم
هيهاتَ! ما في النّاسِ منْ خالدٍ   لا بُدَّ منْ فَقْدٍ و مـــــنْ فَاقِدِ
اسم

كما أن الألفاظ المتجانسة لم تأخذ مكانا محددا في الأبيات فتارة يأتي اللفظ المجانس قي العروض و تارة في أول الصدر، و أخرى في حشو الصدر أو العجز .

و قد لا حظنا من جهة أخرى أن الجناس في الأمثلة السابقة اعتمد على التكرار؛ إذ تكرر اللفظ المجانس في كل منها دون أن تلمس من تكريره نشوء معنى ثان زائد على معنى اللفظ الأول ، من هنا يمكن القول أن الجناس : "ضرب من ضروب التكرار، و نسلكه فيما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ و هو يساهم في تكوين مادة الكلام ذي الإيقاع الموسيقي"[3] .

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 32.
[2] المصدر السابق نفسه ،ص: 66.
[3] سعد بوفلاقة : في سيمياء الشعر العربي القديم ، دراسة ، ص: 40.

2/ الجناس المستوفي :

"هو ما كان ركناه ،أي لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة ،بأن يكون أحدهما اسما و الآخر فعلا، أو بأن يكون أحدهما حرفا و الآخر اسما أو فعلا " [1]. نحو قول أبي فراس مجانسا بين فعل و اسم من روميته " ما بال كتبك ؟ "[2] :

و ما بالُ كتْبِكَ قدْ أصبحَتْ   تنكّبُنِي معَ هذا النَّكَبْ
فعل   اسم

و قوله أيضا من رومية " من مذهبي حب الديار " : [3]

و منْ شرفِي أنْ لا يَزَالَ يَعِيبُنِي   حسُودٌ علَى الأمرِ الذِي هوَ عَائِبُ
فعل   اسم

ب _ الجناس الناقص :(غير التام)

" و هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام ،و هي : أنواع الحروف و أعدادها ، و هيئتها الحاصلة من الحركات و السكنات، و ترتيبها " [4] . و من صور هذا النوع :

1_ من حيث نوع الحروف :

يقول عبد العزيز عتيق بخصوص ذلك :"فإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد " [5]، و هذا يعني أن الاختلاف بين اللفظتين لا يتجاوز الحرف الواحد ، و هذا الجناس (من حيث نوع الحروف) يأتي على ضربين :

أ_ جناس مضارع :"و هو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج، سواء كانا في أول اللفظ ...أو في الوسط ...أو في الآخر ..." [6] ، و يقصد بذلك اختلاف اللفظين سواء بحرف أو حتى حرفين مع تقاربهما في المخرج . نمثل بذلك بقول أبي فراس من رومية "الفارس في السجن" [7]:

لقدْ ضلَّ منْ تحوِي هواهُ خريدَةٌ   و قدْ ذلَّ منْ تقضِي عليهِ كعَابُ

---

1) عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ، ص: 200.
2) أبو فراس الحمداني : ديوانه ،ص: 29.
3) المصدر نفسه ، ص: 36.
4) عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم البديع ، ص: 205.
5) المرجع نفسه .
6) المرجع نفسه.
7) أبو فراس الحمداني : ديوانه ،ص: 26.

نلاحظ هنا أن الوحدات الصوتية في الثنائيتين "ضل/ذل"متحدة في المخرج الصوتي؛ إذ "الضاد و الذال "كلاهما صوت لثوي. و هو اتفاق أدى للتباين في المعنى ،لأن "ضلّ"بمعنى انحرف ،و "ذلَّ"بمعنى هان و خضع و ضعف. ووظيفة الجناس هنا واضحة في ما قام به من ربط صفة معنوية بأخرى مثلها لإبراز الخصال التي لا يرضاها الشاعر لغيره و لا لنفسه و المتمثلة في الانقياد لهوى الحبيبة و ما يرافق ذلك من خضوع و ضعف، و كل ذلك مرتبط بالتغيرات الحاصلة على مستوى سلوك الفرد . و قوله في مثال آخر:"مآزر الصفات والتقوى":[1]

لا تُشْعِلنّ ،فما يدري بحرْقتِهِ أأنتَ عَاذِلُهُ؟أم أنتَ عَاذِرُهُ؟

فالوحدتان الصوتيتان في المتجانسين " عَاذِلُهُ " و " عَاذِرُهُ "متحدتين في المخرج الصوتي؛ إذ "اللام" و "الراء"كلاهما من الأصوات المتوسطة بين الشدة و الرخاوة، و كلاهما أيضا يقتربان في المخرج باعتبارهما صوتين لثويين، و قد أدى هذا التقارب في المخرج لإختلاف الدلالة لأن "عاذلهُ" بمعنى"لائمةُ" و"عاذرهُ"بمعنى:"رفع عنه اللوم و الذنب أي وجد له عذرا".

ووظيفة الجناس هنا اتضحت انطلاقا من ربط ما هو حسي بآخر مثله حسي؛ ذلك أن اللوم و رَفْعِهِ كلاهما يمكن إدراكه بالحواس "حاسة السمع" .

ب-الجناس اللاحق:"و هو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج"[2]. نحو قوله من رومية"المغير الأسير" [3]:

منْ كانْ مثْلِي لمْ يَبِتْ إلّا أَسِيرًا ,أوْ أَمِيرَا

و قوله من رومية "ما بال كتبك" ؟ [4] :

عُلًى تُستفادُ، و مالٌ يُفَادُ وَ عزٌّ يُشَادُ و نُعمَى تُربْ

إن ما يميز النسيج الشعري هنا هو براعة استخدام فن التجنيس بين :"أسيرا" و "أميرا" و "يفاد/يشاد" ،فتباينت الوحدات الصوتية في المخرج و اختلفت في الدلالة فالسين و الميم مختلفتان في المخرج في "أسِيرا/أمِيرا"؛إذ السين مخرجها ما بين الثنايا و طرف اللسان و الميم صوت شفوي، و قد أدّى ذلك الاختلاف في المخرج إلى اختلاف الدلالة؛ إذ دلت لفظة "أسيرا"

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص: 105.
[2] عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ،ص: 205.
[3] أبو فراس الحمداني ،ديوانه، ص: 117.
[4] المصدر نفسه ،ص: 30.

على الضيق و المعاناة و انعدام الحرية في حين دلّت الثانية "أميرا" على النعمة و الرغد و مطلق حرية التصرف.

كما أدى اختلاف اللفظتين "يفاد/يشاد"في المخرج أيضا إلى إختلاف في الدلالة؛ فالأول "الفاء"صوت شفوي أسناني، بينما "الشين" في" يشاد " صوت لثوي حنكي ،و "يفاد" بمعنى " الجَنْي" و "يُشَادُ" بمعنى "البِنَاءُ" ، و قد أدى الجناس وظيفته؛ إذ أبرز دلالة المقابلة بين ما هو مادي "جنْي المال" ،و ما هو مجرّد "نيْل وكسْب العِزّ".

2-من حيث عدد الحروف:

يقول "عبد العزيز عتيق" بخصوص هذا "و إن اختلف اللفظان في أعداد الحروف سمّي الجناس ناقصا و ذلك لنقصان أحد اللفظين عن الآخر"[1] ،و نجد لهذا النوع أضربا :

أ-ما كان مزيدا بحرف واحد :

و هو "ما كانت الزيادة في أحد لفظيه بحرف واحد، سواء كان ذلك الحرف في أول اللفظ ......أو في الوسط .....أو في الآخر...." [2] .

من خلال هذا التعريف نستنتج أن لهذا النوع أقسام نتبنها فيما يلي :

*زيادة في أول اللفظ :نحو قول أبي فراس من رومية"من مذهبي حب الديار": [3]

يقولون :لمْ ينْظُرْ عَوَاقِبَ أمرهِ   و مثْلِي منْ تجري عليْهِ العَوَاقِبُ

فقد أضيف إلى اللفظ المجانس في البيت "الـــ" التعريف في "عواقب" .

*زيادة في وسط اللفظ: نحو قول الشاعر من مقطوعته "ما في الناس من خالد" : [4]

هيهات! مَا فِي النّاس من خالدٍ   لابدّ مِنْ فَقْدٍ و من فَاقِدِ

و قوله من رومية "صبرت على اللأواء": [5]

فإنْ عدْتُ يومًا عَادَ للحربِ و العُلا   و بذْلِ النّدَى و الجُودِ أكرَمُ عَائِدِ

---

1) عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ،ص: 206.

2) المرجع نفسه ، ص: 206.

3) أبو فراس الحمداني ،ديوانه ،ص: 36.

4) المصدر نفسه ، ص: 66.

5) المصدر نفسه ،ص: 72.

ففي المثال الأول نلاحظ زيادة في وسط الكلمة بحرف واحد ألا و هو حرف المد "الألف" في اللفظ المجانس "فاقد".

و في المثال الثاني نلاحظ أن اللفظين المتجانسين "عاد/عائد" غير متفقين تماما في عدد الحروف؛ إذ زيد إلى اللفظ المجانس "عائد" حرف الهمزة "ئـــ" .

*زيادة في آخر اللفظ: يقول عبد العزيز عتيق: "و ربما سمي هذا القسم الذي تكون فيه الزيادة في الآخر "مُطَرّفًا" وذلك لتطرّف الزيادة فيه"[1]، و نمثل لذلك بقول الشاعر من رومية "صبرت على اللأواء" [2] :

ألا لا يُسَرُّ الشّامتونَ ،فإنّها مَوَارِدُ آبائِي الأولَى ،و مَوَارِدِي

فقد زيد- في هذا البيت- حرف الياء في آخر اللفظ المجانس "مواردي" .

3-من حيث شكل الحروف:

تطرق إلى هذا النوع "عبد العزيز عتيق" بقوله:"وإن إختلف اللفظان في هيئة الحروف الحاصلة من الحركات و السّكنات و النقط فإن الجناس يأتي فيه على ضربين: محرّف و مصحّف" [3].

أ-الجناس المحرف: "هو ما اتفق ركناه أي لفظاه في عدد الحروف و ترتيبها و اختلفا في الحركات فقط سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم و فعل أو من غير ذلك فإن القصد اختلاف الحركات" [4] ، و قد زخرت روميات الشاعر الأسير بهذا النوع من الجناس، مثل قوله من رومية " له في الشام قلب " : [5]

إنَّ في الأسْرِ لَصَبًّا دمعُهُ في الخَدِّ صَبُّ

و قوله من قصيدة أخرى : [6]

إنِّي أجلُّكَ أنْ تُكفَى بتعزيةٍ عنْ خيرِ مُفْتَقَدٍ ،يا خيرَ مُفْتَقِدِ

---

1) عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ،علم البديع ، ص: 207.

2) أبو فراس الحمداني ،ديوانه ،ص: 71.

3) عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية ، علم البديع ،ص: 208.

4) المرجع نفسه .

5) أبو فراس الحمداني ، ديوانه، ص: 31.

6) المصدر نفسه ، ص: 65.

و قوله من قصيدة أخرى: [1]

و لمّا عقدْتُ صليبَ رأيي   تحللَ عِقْدُ رأيكَ فِي المَقَامِ

أدى تباين الحركات في هذه الأبيات الشعرية إلى تباين في الدلالة؛ فالمتجانسات "صَبًّا و صَبٌّ" / "مُفْتَقَدٍ و مُفْتَقِدِ" / "عَقَدْتُ و عِقْدُ "هي صور بلاغية جميلة اتحدت وحداتها الصوتية في الصوامت و عددها و ترتيبها ،و اختلفت في نوع الصوائت، فقابلت الفتحة الضمة في " صَبًّا و صَبٌّ " في حرف "الباء"، و لذا اختلفا في المعنى فدلّت " صَبًّا "على العاشق الولهان ،و "صَبٌّ" الثانية على المسلوب .

و قابلت الفتحة الكسرة في " مُفْتَقَدٍ / مُفْتَقِدِ "في الحرف "القاف" ،فأدى ذلك لاختلاف الدلالة؛ إذ دلّت الأولى " مُفْتَقَدٍ " على الشخص المفقود "المتمثل في أخت سيف الدولة " و الثانية " مُفْتَقِدِ " على الطرف الخاسر و الفاقد و المتمثل في سيف الدولة، فتفجرت انطلاقا من ذلك دلالات التقابل انطلاقا من نظام التضاد.

و قد ساهم اختلاف نوع الصوائت في المثال الموالي في اللفظين المتجانسين" عَقَدْتُ وعِقْدُ" بين فتحة و كسرة في حرف العين إلى إبراز دلالة العزم على الرأي و الثبات عليه، في حين دلت اللفظة الثانية "عِقْدُ" بكسر العين على تشتّت هذا الرأي و عدم انتظامه كالعِقْد، ورد ذلك كما هو مبين في سياق مجازي جسّده الشاعر بتشبيه الرأي بالعقد في انحلاله و تفرقه فاختلف بذلك دلالة كل من المتجانسين تبعا لاختلاف نوع الصوائت في كل منهما بين فتحة و كسرة .

4-من حيث ترتيب الحروف:

يقول "عبد العزيز عتيق" بخصوص هذا النوع: "و إن اختلف اللفظان في ترتيب الحروف سمي "جناس القلب" ،و سمّاه قوم "جناس العكس"، و هذا الجناس يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص و يخالف أحدهما الآخر في الترتيب" [2]، و نجد منه تبعا لذلك :

* قلب بعض : " و هو ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب بعض الحروف." [3]

مثال قول أبي فراس من رومية "صبرت على اللأواء ": [4]

و ما كلٌّ أَنْصَارِي مِنَ النَّاسِ نَاصِرِي،   و لا كلٌّ أَعْضَادِي منَ النَاسِ عَاضِدِي

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 198.

2) عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ، ص: 211.

3) المرجع نفسه ، ص: 212.

4) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 71.

و قوله أيضا من رومية " أراك عصي الدمع " : [1]

فعُدْتُ إلَى حُكْمِ الزَّمَانِ و حُكْمِهَا لهَا الذّنبُ لا تُجْزَى به ولِيَ العُذْرُ

كأنِّي أُنَادِي دونَ مَيْثاءَ ظَبْـــية على شَرَفٍ ظمياءَ جَلّلَها الذُّعْـــرُ

2- السجع :

و هو : " اتفاق وحدتين صوتيتين في آخر حرف فيهما " [2] ، و يقول آخر مشيرا إلى ارتباط هذا الفن الوثيق بالنفس الإنسانية :"و الأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام ،و الاعتدال /مطلوب في جميع الأشياء و النفس تميل إليه بالطبع."[3]

و للسجع أنواع عديدة ؛ فالسجع " ليس صورة واحدة ،و إنما هو يأتي في الكلام على أربعة أضرب أو أقسام : المطرّف ، و المرصّع ، والمتوازي ، و المشطّر ." [4]

و قد حفلت روميات أبي فراس باستخدام هذا اللون البديعي في كثير منها ،الأمر الذي جعله يمثل ظاهرة أسلوبية بارزة فيها ، و قد أكسب بوفرته فيها تحقيق جرس موسيقي إلى جانب دوره في لفت الانتباه و تأكيده للمعنى المراد ، و قد زخرت روميات الشاعربأنواع عديدة من السجع أبرزها :

1-المطرّف :و "هوما اختلفت فيه الفاصلتان أو الفواصل وزنا و اتفقت رويا" [5] ،من أمثلته قول الشاعر من رومية "كيف إتقاء جآذر"؟: [6]

أقناعةٌ ، منْ بعدِ طولِ جَفَاءٍ بدنوِّ طيْفٍ منْ حبيبٍ نَاءٍ !

و قوله: [7]

جَازَيْتَنِي بُعْدًا بِقُرْبي فِي الهَوَى وَ مَنَحْتَنِي غدْرًا بحسْنِ وفائِي

و قوله من رومية "إنا ليجمعنا البكاء" : [8]

و لطالَمَا حطّمْتُ صدْرَ مثقّفٍ، و لطالَمَا أرْعَفْتُ أنفَ سِنَانِ

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص، ص: 119، 120.
[2] منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر " شوقي " الغنائي ، ص: 151.
[3] عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ، ص، ص: 215، 216.
[4] المرجع نفسه ، ص: 216.
[5] المرجع نفسه ، ص: 217.
[6] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 14.
[7] المصدر نفسه.
[8] المصدر نفسه ، ص: 215.

فقد اختلفت فواصل الكلمات في الأمثلة السابقة من حيث الوزن ،لكن ذلك لم يمنع من اتفاقها في الحرف الأخير .

2-المرصّع :"وهو عبارة عن مقابلة كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها و رويها". [1]

نحو قوله من رومية "قناتي صليبة": [2]

قناتِي علَى ما تعهدانِ صَلِيبَةٌ   و عودِي علَى ما تعلمَانِ صَلِيبُ

و قوله من رومية "أنفت الموت" : [3]

فلا و أبي ، ما سَاعِدَانِ كساعدٍ   و لا و أبي ، ما سَيِّدَانِ كسيِّدِ

و قوله من رومية "غضب و عتب": [4]

و زَنْدِي،وَ هُوَ زَنْدُكَ،لَيْسَ يَكْبُو   وَ نَارِي،و هيَ نارُكَ،ليسَ تَخْبُو

من هنا نلاحظ اتفاق الألفاظ من حيث الوزن، كما أنها إلى جانب ذلك تتفق في أواخر فواصل الكلبمات .

3-المتوازي:" وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة أي الفقرة مع نظيرتها في الوزن و الروي". [5] نحو قوله من رومية "إلى الله أشكو": [6]

و إنْ حَارَبُوا كُنْتُ المِجَنَّ أمامهُمْ   و إنْ ضَارَبُوا كنتُ المُهنّدَ واليدَا

و قوله من رومية "الفارس في السجن": [7]

لقدْ ضَلَّ مَنْ تَحْوِي هواهُ خريدةٌ   و قدْ ذَلَّ منْ تَقْضِي عليهِ كَعَابُ

---

[1] عبد العزيز عتيق : البلاغة العربية ، علم البديع ، ص: 218.
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 48.
[3] المصدر نفسه ، ص: 70.
[4] المصدر نفسه ، ص: 34.
[5] عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ، ص: 219.
[6] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 73.
[7] المصدر نفسه ، ص: 26.

و الملاحظ على شعر الروميات أن هذه الظاهرة الأسلوبية لم تكن من قبيل السجع المتكلف، بل نستوحي أنها جاءت على سجيّة الشاعر و طبعه نظرا لما يقتضيه الموقف الشعوري، تنزع من خلاله للتأكيد على معان معينة بالتركيز على أواخر فواصل الكلمات، كما شكّل (السجع) كمًّا موسيقيا منتظما ،الأمر الذي يساهم في تكثيف الناتج الإيقاعي و يزيد من حدته و رشاقته .[1]

3- ردّ الصّدر على العجز :

يعدّ هذا اللون البديعي من بين ألوان التكرار الموسيقي، يعرفه ابن رشيق بقوله: "و هو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، و يسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك و تقتضيهاالصنعة و يكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، و يكسوه رونقا و ديباجة ، ويزيده مائية و طلاوة ." [2]

و قد قسّم هذا الباب "عبد الله بن المعتز" إلى ثلاثة أقسام في قوله: "فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه في نصفه الأول مثل قول الشاعر :[من الكامل] /

تلقَى إذَا مَا الأمرُ كانَ عَرَمْرَمًا   فِي جيشِ رَأْيٍ لا يُفَلُّ عَرَمْرَمٍ

و منه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول كقوله [من الطويل]:

سريعٌ إلى ابنِ العمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ   و ليسَ إلى دَاعِي النَّدَى بسَرِيعِ

و منه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقول الشاعر [من الوافر]:

عميدُ بنِي سُلَيْمٍ أقْصَدَتْهُ   سهامُ الموتِ و هْيَ لهُ سِهَامُ" . [3]

و قد أكثر أبو فراس من "التصدير" في رومياته بصوره المتعددة أهمها :

أ-ما يكون أحد المكرّرين في آخر البيت و الثاني في آخر المصراع الأول:

مثل قوله : [4]

و كانَ عتيدًا لديَّ <u>الجَوَابُ</u>،   و لكنْ لهَيْبتِهِ لمْ <u>أَجِبْ</u>

و قوله : [5]

---

[1] عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، ص: 584.

[2] ابن رشيق القيرواني : العمدة ، جـــ 2 ، ص: 08.

[3] ابن المعتز : كتاب البديع ، ص،ص: 47، 48.

[4] أبو فراس الحمداني ،ديوانه ،ص: 30.

[5] المصدر نفسه ،ص: 31.

إنَّ في الأسرِ لَصَبًّا دمعُهُ فِي الخدِّ صَبٌّ

و قوله: (1)

نضوْتُ على الأيّامِ ثوبَ جَلَادَتِي، و لكنّنِي لمْ أنضُ ثوبَ التَّجَلُّدِ

و قوله : (2)

ولا أطلبُ العَوْرَاءُ مِنْهُمْ أُصِيبُهَا و لا عَوْرَتِي للطَّالِبِينَ تُصَابُ

ب- ما يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت و الثاني في حشو المصراع الأول :

نحو قوله: (3)

و منْ مَذْهَبِي حبُّ الدِّيارِ لأهلِهَا و للنَّاسِ فيمَا يَعْشقونَ مَذَاهِبُ

ج- موافقة آخر كلمة في الشطر الأول أول كلمة في الشطر الثاني:

نحو قوله : (4)

يذكّرُنَا بُعدُ الفراقِ عُهُودَهُ، و تلكَ عُهُودٌ قدْ بَلِينَ رَثَائِثُ

و قوله : (5)

هذا الأسيرُ المُبَقَّى لا فِدَاءَ لهُ، يَفْدِيكَ بالنّفسِ و الأهْلِينَ و الولدِ

د- موافقة آخر كلمة في البيت أول كلمة فيه و يكونا متفقين لفظا و معنى :

نحو قوله :(6)

و أطْلُبُ إبْقَاءً على الوُدِّ أرضَهُ، و ذِكري مُنًى فِي غيرِهَا و طِلابُ

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص: 68.

2) المصدر السابق نفسه ، ص: 27.

3) المصدر السابق نفسه ، ص: 35.

4) المصدر السابق نفسه ،ص: 53.

5) المصدر السابق نفسه ،ص: 66.

6) المصدر السابق نفسه ،ص: 28.

و تعدّ هذه الصورة من أحسن تصديرات الشاعر، كما أنّ أحسن ألوان الترديد أو التصدير –في نظر النقاد– ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه . [1]

و من خلال الأمثلة السابقة اتضح لنا مدى قدرة الشاعر على التوظيف الفني البارع لهذه الميزة الأسلوبية (ردّ الصّدر على العجز)، و قد تبين لنا من جهة أخرى أن رد الأعجاز على صدورها إنما هو نوع من التكرار النمطي و الذي "يوجب إيحاء" منبثقا من العلامة التي ترد في الصدر يتوقع المتلقي من خلالها ما سيرد في العجز[2]، كما أن ذلك التكرار من شأنه أن يمنح النص جمالا نغميا، فيكون التصدير بذلك: "أشبه بوثاق رقيق أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت بحيث يصبح عجزه و صدره كلاّ لا ينفصل و نغما واحدا متصلا [3] ،وقد مرّ معنا من الأمثلة ما يوضح ذلك.

4–لزوم ما لا يلزم :

" يسمى الإلزام، و هو أن تتساوى الأصوات التي قبل آخر الفاصلة في النثر، و في الشعر تتساوى الأصوات التي قبل الروي " [4] ،أي "أن يلتزم الناثر في نثره أو الناظم في نظمه بحرف قبل حرف الرّوي أو بأكثر من حرف بالنسبة إلى قدرته مع عدم التكلف" [5] ، و قد زخرت روميات أبي فراس بهذه الظاهرة الأسلوبية الالتزامية من القوافي ممّا يضفي على الإيقاع الموسيقي نغمة مميزة، إلا أنه في الآن ذاته قد يرهق الشّاعر ويقيده، و بالرغم من ذلك نلحظ قدرة كبيرة له على الإبداع الشعري، و نمثّل لهذا الالتزام الصوتي بقول أبي فراس من رومية : " ندبت قلبا": [6]

ندَبْتُ لحسن الصَّبرِ قلبَ نجـــيبِ	و ناديْتُ بالتّسليم خيـــرَ مُجِيبِ
و لمْ يبقَ منِّي غيرَ قلبٍ مشـــيّعٍ	وعودٍ علَى نابِ الزّمانِ صَلِيبِ
و قدْ علمَتْ أمِّي بأنَّ مـــــــنيّتِي	بحدّ سنـــــانٍ أو بحـــدِّ قَضِيبِ
كمَا علمَتْ من قبلِ أنْ يغرقَ ابنُها	بمهلكِهِ في المـــــاءِ أمَّ شَبَـــيـــبِ

[1] النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي ، ص: 510.
[2] حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، دراسة في" أنشودة المطر " للسياب ،ص: 134.
[3] النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي ، ص: 510.
[4] عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، ص: 587.
[5] عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ، علم البديع ، ص: 233.
[6] أبو فراس الحمداني ،ديوانه ،ص: 32.

فقد أردف الشاعر بحرف المد (الياء) في قوافي الأبيات الشعرية على وتيرة واحدة إلى نهاية القصيدة . ونجد الشاعر في قصيدة أخرى يلتزم صوتا "اللام و الهاء" إلى غاية نهاية القصيدة ، نحو قوله من رومية " يا حسرة" : [1]

يا حسرةً ما أكادُ أحـــــملُهَا ، آخــرُهَا مُزعـــجٌ و أوَّلُـــــهَا

عليلةٌ بالشّـــــــــــامِ مفردَةٌ، باتَ ،بأيــدِي الــعدَى، مُعَلِّلُهَا

تُمسكُ أحــشاءَهَا، على حرقٍ تُطفـــئُهَا، و الهُمومَ تُشْعِلُهــَا

إذا اطمأنّتْ ،و أينَ؟ أو هدأتْ، عَنّتْ لهـَا ذُكْــــرَةٌ تُقَلْقِلُهَـــا

لقد أسهم الالتزام بحرف قبل الرّوي في خلق نغمة موسيقية عذبة تأنس لها النفس فنشعر معها أن القصيدة جاءت على لحن موحّد، و قد عدّ هذا اللون من محاسن الكلام إذا ما جاء عفو الخاطر دون تكلّف أو تعنّت ، على أننا نشير و نحن بهذا الصدد مع "عبد العزيز عتيق" إلى أن ما يلزم في القصيدة إنما هو حرف القافية فقط ، أما ما عداه مما ألزم به الشاعر نفسه حرفا كان أوأكثر فيجوز له التزامه أو العدول عنه لكنه في الوقت ذاته لا يعتبر عيبا من عيوب القافية. [2]

إلا أننا و بعد النظرة المتمحّصة في شعر الروميات لاحظنا أن معظم حروف ما قبل الرّوي تحتوي على تنويعات سواء كان الحرف دخيلا أو مردفا، نحو قوله من رومية"المغير الأسير" : [3]

إنْ زرتُ خرشنَة أسيرًا فلكمْ أحطْتُ بهَا مُغِيرَا

و لقدْ رأيْتُ النّارَ تنـــــ تَهبُ المنازلَ و القُصُورَا

و لقد رأيْتُ السّبْيَ يُجــ لبُ نحوَنَا حوّا، و حُورَا

نختارُ منْهُ الغادةَ الـــــ حسناءَ، و الظبيَ الغَرِيرَا

فقد تنوع في هذه الأبيات الحرف ما قبل الروي المردف بين "ياء" و "واو".

و قوله لاجئا إلى التلوين في الحرف الدخيل من قصيدة "صبرت على اللأواء": [4]

لمنْ جاهدَ الحسّادَ أجرُ المُجـــــاهدِ و أعجزُ ما حَاولْتُ إرضاءُ حَاسِدِ

و لمْ أرَ مِثْلِي اليومَ أكثَرَ حاســـــدًا، كأنّ قلوبَ النّاسِ لي قلـــبُ وَاجِدِ

ألمْ يرَ هذا النّــــاسُ غيرِيَ فاضلًا، و لمْ يظفرِ الحسّادُ قبلِي بماجِدِ ؟!

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 177.

[2] عبد العزيز عتيق : في البلاغة العربية ،علم الديع ،ص: 238.

[3] أبو فراس الحمداني ،ديوانه ،ص: 116.

[4] المصدر نفسه ،ص: 71.

أرَى الغِلَّ منْ تحتِ النّفاقِ و أجتَنِي   منَ العسَــلِ الماذِيِّ سُمَّ الأسَاوِدِ
و أصْبِرُ مَا لمْ يُحســبِ الصّبرُ ذِلّةً   و ألْبَسُ للمذمومِ حلّةَ حَــــــامِدِ

و نحن بهذا الصدد ننوه إلى أن أقل القصائد الرومية ما التزم فيها الشاعر بحرف واحد قبل الروي من بداية القصيدة إلى نهايتها بما يتناسب و تنوع الحالة الشعورية للأسير أو استقرارها كما تجلى لنا ذلك من خلال الأمثلة السابقة .

5-الطباق:

يطلق على هذا اللون البديعي المطابقة و التضاد أيضا،و قد حظي كغيره من الفنون البديعية باهتمام النقاد و القدامى، فهاهو مثلا "أبو هلال العسكري" يقول: "قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء و ضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض و السواد.. و الليل و النهار.. و الحرّ و البرد..."[(1)] .

و يكون الطباق إما بلفظين من نوع واحد كأن يكون اللفظين المتضادين اسمين أو فعلين أو حرفين، و إما بلفظين من نوعين مختلفين.

و ينقسم الطباق إلى :

*طباق إيجاب : و ذلك بأن يكون اللفظان المتقابلان معناهما موجبا .

* طباق سلب: و هو الجمع بين فعلي مصدر واحد: مثبت و منفي، أو أمر و نهي . [(2)]

و الطباق يعدّ سيد الأجناس البديعية، كما أنه لا يعدّ مجرّد حلية لفظية ،شكلية؛ إذ أنه عنصر هام في تشكيل الصورة و وضوحها ؛إذ بضدها تتميز الأشياء، كما يضفي مسحة من الجمال عليها.

و ينقسم الطباق إلى أقسام عثرنا منها في شعر الروميات على :

1_ مطابقة الإيجاب : (سبقت الإشارة إليه).

من أنماط هذا النوع في الروميات :

---

[1]) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، الكتابة و الشعر ، ص: 339.

[2]) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، حـ 6 ، شرح و تعليق و تنقيح : محمد عبد المنعم خفاجي، ص: من 08 إلى 11.

أ_ الجمع بين اسمين :

نحو قول الشاعر من روميته "الفارس في السجن" : [1]

و مازلْتُ أرضَى بِالقَلِيلِ مَحبَّةً　　لديكَ ، وما دونَ الكَثِيرِ حجابُ
اسم　　اسم

و قوله من رومية "غضب و عتب" : [2]

و عاملنِي بإِنْصَافٍ وظُلْمٍ　　تجدْنِي في الجَمِيعِ كمَا تُحبُّ.
اسم　　اسم

و قوله من رومية "كيف اتقاء جآذر" : [3]

جازيْتنِي بُعْدًا بِقُرْبِي في الهَوَى　　و منحْتَنِي غَدْرًا بحسنِ وَفَائِي
اسم اسم　　اسم　　اسم

بنى الشاعر صوره في هذه الأبيات على الطباق في (القليل/الكثير)، (إنصاف/ظلم)، (بُعد/ قُرب)،(غدر/وفاء) معبرا من خلالها عن علاقته بسيف الدولة و تعبيره عن مدى تحمّله تصرفات ابن عمه معه و سلوكاته تجاهه على تناقضاتها بين الجزاء و البذل، و بين الجفاء والحرمان (في إشارة ضمنية للفداء).

ب- الجمع بين فعلين :

نحو قوله من رومية "رعى الله أوفانا" : [4]

فويلكَ منْ للحربِ إنْ لمْ نكنْ لهَا　　ومنْ ذَا الذِي يُمْسِي و يُضْحِي لهَا تِرْبَا
فعل　　فعل

و قوله من رومية "الفارس في السجن" : [5]

و لوْ عرفونِي حقَّ معرفتِي بهمْ　　إذًا علمُوا أنِّي شَهدْتُ و غَابُوا
فعل　　فعل

و قوله من رومية "مابال كتبك ؟" : [6]

و إنَّ خراسانَ إنْ أنْكَرَتْ　　علايَ، فقدْ عَرفَتْهَا حلبْ
فعل　　فعل

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ،ص: 28.
[2] المصدر نفسه ، ص: 34.
[3] المصدر نفسه ،ص: 14.
[4] المصدر نفسه ، ص: 39.
[5] المصدر نفسه ،ص: 27.
[6] المصدر نفسه ،ص: 30.

في هذه الأمثلة بنى الشاعر صوره على أساس الطّباق معبّرا من خلاله عن شجاعته في ميدان الحروب، و التي تشهدها حلب و تعترف بها ،في مقابل جحود و إنكار العدو لها(ممثلا في خراسان) .

ج- الجمع بين فعل و اسم :

نحو قوله من رومية "من مذهبي حب الديار": [1]

هُمْ يطفئُونَ المجدَ و الله موقدٌ، و كمْ ينقصُونَ الفضلَ و الله وَاهِبُ
فعل اسم

عبّر الشاعر من خلال التضاد (يطفئون،موقد) عن قوته و المجد المشع الذي يحظى به آل حمدان و الذي لا سبيل إلى إنكاره أو إخفائه .

و قوله من رومية "الفارس في السجن" : [2]

فليتَكَ تحلُو و الحياةُ مريرَةٌ، و ليتَكَ تَرْضَى و الأنامُ غِضَابُ
فعل اسم فعل اسم

عبّر الشاعر من خلال هذا التضاد المتكاثف -و الذي شمل صدر البيت "تحلو/مريرة"، وعجزه بين "ترضى/غضاب"- ، عن مكانة سيف الدولة عنده ليصل به الأمر إلى وضع ابن عمّه في كفّة وكل الأنام في كفة أخرى، مؤثرا و مقدّما في ذلك رضاه على رضى الجماعة.

2-مطابقة السّلب:(سبقت الإشارة إليه)

و قد شهد بدوره أنماطا في روميات الأسير نذكر منها :

أ-الجمع بين اسمين:

نحو قوله من رومية "وقف على السهد" : [3]

أبكِي بدمعٍ لَهُ منْ حسرَتِي مددٌ، و أستريحُ إلى صبرٍ بلا مَدَدِ
اسم اسم

جسّد الشاعر من خلال هذا التضاد "مدد/بلا مدد" حالة الحزن التي يعانيها في أسره ومحاولة تصبّره و تسلّيه إزاء هذا المصاب .

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 36.

2) المصدر السابق نفسه ، ص: 29.

3) المصدر السابق نفسه ،ص: 66.

و قوله من رومية "ما في الناس من خالد" –و هو بصدد مواساة ابن عمّه و حمله على التصبر إثر وفاة شقيقته الصغرى مستخدما التضاد–: [1]

كنْ المُعَزّى ،لا المُعَزّي به، إنْ كانَ لا بدَّ منَ الواحدِ
اسم اسم

ب–بين اسم وفعل :

نحو قوله من رومية "ما بال كتبك ؟" : [2]

و كانَ عتيدًا لديَّ الجوابُ، و لكنْ لهيبتِهِ لمْ أُجِبْ .
اسم فعل

و قوله : [3]

يقولونَ جنّبْ عادةً مَا عرفتَهَا شديدٌ علَى الإنسانِ ما لمْ يُعَوّدِ .
اسم فعل

رسم لنا أبو فراس من خلال هذه التضادات قوته و أصالة نفسه و صبره و كذا حكمته .

6– المقابلة :

يقول ابن رشيق بخصوص هذا الفن البديعي: " المقابلة بين التقسيم و الطباق، و هي تتصرف في أنواع كثيرة، و أصلها ترتيب الكلام على ما يجب ، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا ، وآخره ما يليق به آخرا، و يأتي في الموافق بما يوافقه و في المخالف بما يخالفه. و أكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد فإن جاوز الطباق الضدين كان مقابلة" [4]

و يقول آخر دون أن يبتعد عن المعنى السابق للمقابلة :

"ودخل في المطابقة ما يخص باسم المقابلة :

و هو أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة، ثم بما يقابلهما، أو يقابلها على الترتيب. و المراد بالتوافق خلاف التقابل" [5] .

و انطلاقا من استقرائنا لشعر الروميات لأبي فراس الحمداني بدا لنا أن المقابلات فيها تأسّست في معظمها على جهة المخالفة بين المعاني و الأفعال المتناقضة؛فمثلا نجد الشاعر و هو

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص: 66.
2) المصدر السابق نفسه ،ص: 30.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 70.
4) ابن رشيق القيرواني : العمدة ، جـ 2 ، ص: 23.
5) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، جـ 6 ،ص: 16.

بصدد التعبير عن معاناته في الحب يقابل بين طول ليله و سهده ،و نوم محبوبه و لا مبالاته، نحو قوله من رومية "مآزر الصفاف و التقوى" : [1]

إنَّ الحبيبَ الذي هامَ الفؤادُ بهِ يَنَامُ عنْ طُولِ لَيلٍ , أنتَ ساهرُهُ

و في مثال آخر يقابل بيت الأخوّة القائمة على دنوّ النسب، و الأخوة القائمة على صفاء القلوب في قوله: [2]

و ما أخوكَ الذِي يدنُو بهِ نسبٌ، لكنْ أخوكَ الذي تصفُو ضمائرُهُ
و أنّنِي واصلٌ منْ أنتَ واصلُهُ: وأنّنِي هاجرٌ منْ أنتَ هاجرُهُ
و لستُ واجدَ شيءٍ أنتَ عادمُهُ، و لسْتُ غائبَ شيءٍ أنتَ حاضرُهُ

و ننبّه في هذا الصدد إلى أن الشاعر لم يقتصر في مقابلاته على عنصر التضاد أو المخالفة –و إن كان قد بنى أكثر صور مقابلاته على هذا الأساس أي على عنصر التضاد –إلا أننا نلتمس من جهة ثانية حضورا للمقابلة القائمة على الموافقة دون الأضداد ، منها ما لجأ فيها الشاعر للتعبير عن فروسيته و ظمئه إلى حين ارتواء البيض و القنا ،و سغبه حتى يشبع الذئب و النسر ،و ذلك في قوله: [3]

فأظمأُ حتّى ترتوِي البيضُ و القنَا و أسغبُ حتّى يشبعَ الذئبُ و النّسرُ

فهذا البيت يكشف لنا حرمان الشاعر الأسير نفسه الشراب قبل ارتواء سيوفه و رماحه من دماء الأعداء،كما حرم نفسه الطعام حتى تشبع الذئاب و النسور ،و حرمان النفس من الملذات إلى غاية الأخذ بالثأر عادة قديمة عرفها العرب منذ الجاهلية.

و مهما يكن من أمر فإن حصيلة المقابلة بين الظمأ و الجوع مقابلة اتفاق في عنصر "الحرمان" ،الأمر الذي يشي بمدى صبر الشاعر و قوة احتماله و شجاعته في ميدان الحرب .

و في مثال آخر يقابل الشاعر بين الموت قعصا و الموت ذُلا ؛إذ نجده يصطفي الموت الذي

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ص: 104.
[2] المصدر نفسه ،ص: 105.
[3] المصدر نفسه ،ص: 120.

يخلّد ذكر المرء بين الناس في قوله : [1]

هو الموتُ فاخترْ ما علا لكَ ذكرُهُ   فلمْ يمتْ الإنسانُ ما حييَ الذّكرُ

و من جهة أخرى يقابل بين الموت في أحضان السيوف و الطّعن و القنا ،على الميتة العادية : [2]

فإنْ عشتُ فالطّعنُ الذِي يعرفونَهُ   و تلكَ القنَا و البيضُ و الضُّمّرُ الشُّقَّرُ

و إنْ مُتُّ فالإنسانُ لا بدَّ ميّـــتٌ   و إنْ طالَتِ الأيّامُ و انفسَحَ العُمْـــــرُ

فكلٌّ من الأمرين يفضيان إلى الموت –دون شك–،و من ثمة فهما لديه متساويان.

ومما سبق ذكره يبدو لنا أن مقابلات الشاعر مثلت عنصرا أساسيا من عناصر البناء والتشكيل في بناء صوره لا مجرّد حلية بديعية كما اتضح من الأمثلة السابقة.

7-**التصريع:**

لجأ أبو فراس في رومياته إلى استخدام هذه الظاهرة الأسلوبية في أكثر من موضع خاصة في انتقاله من فكرة إلى فكرة أو من موضوع إلى آخر.

و قد عرّف "ابن رشيق" التصريع بقوله: "هو ما كانت عَرُوضُ البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه و تزيد بزيادته". [3]

و يضيف قائلا: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليُعلم في أول وهلة أنه أُخذ في كلام موزون غير منثور ،و لذلك وقع في أول الشعر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك و تنبيها عليه و قد كثر استعمالهم هذا حتى صرّعوا في غير موضع تصريع و هو دليل على قوة الطبع و كثرة المادة إلا أنه إذا كثر في القصيدة دلّ على التكلف إلا من المتقدّمين ...و من الناس من لم يصرّع أول شعره قلّة اكتراث بالشعر ثم يصرّع بعد ذلك ... و هو مذهب كثير من الفحول و إن لم يعدّ فيهم لقلة تصرّفه إلا أنهم جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر فدلّ ذلك على فضل التصريع ..." [4].

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 121.

[2] المصدر السابق نفسه .

[3] ابن رشيق القيرواني : العمدة ، حـــ 1 ،ص: 156.

[4] المرجع نفسه ، حـــ 1، ص: من 156 إلى 158.

فلهذا اللون البديعي قيمة موسيقية مؤثرة ؛ إذ يفيد السّامع بإيقاع البيت الأول قبل تمامه،كما أنه عدّ دليلا على قوة الطبع و كثرة المادة شرط عدم التكلف ،و هو أَلْيَقُ ما يكون بمطابع القصائد [1] ، كما قد يرد التصريع أواسطها .

و قد شاع توظيف الشاعر لهذا اللون البديعي في رومياته فأذاع ألحانا مميزة واضحة الأنغام منذ البداية .و من أمثلة توظيف هذا الملمح الأسلوبي "التصريع" قول الشاعر مستهلاً من رومية "الفارس في السجن" : [2]

– أما لجميلٍ عندكنَّ ثوابُ،   و لا لمسيءٍ عندكنَّ متابُ؟

و قوله من رومية " وقف على السّهد" : [3]

–أوصيكَ بالحزنْ لا أوصيكَ بالجَلَدِ   جلَّ المصابُ عن التعنيفِ و الفندِ

و قوله من رومية " أنفت الموت" : [4]

دعوتُكَ للجفنِ القريحِ المسهَّدِ   لديَّ و للنَّومِ القليلِ المشرّدِ

و قوله من رومية" مآزر الصفاف و التقوى" : [5]

– كيفَ السّبيلُ إلى طيفٍ يزاورُهُ   و النّومُ ،في جملةِ الأحبابِ، هَاجِرُهُ؟

و قوله من رومية " مغرم جريح" : [6]

– مغرمٌ ، مؤلمٌ ،جريحٌ، أسيرُ،   إنّ قلبًا، يطيقُ ذا لصبورُ

و قوله من رومية " أراك عصي الدمع" : [7]

– أراكَ عصيَّ الدّمعِ شيمتُكَ الصَّبرُ   أما للهوَى نهيٌ عليكَ و لا أمرُ

[1] النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي ، ص،ص: 513، 514.
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ،ص: 26.
[3] المصدر نفسه ،ص: 65.
[4] المصدر نفسه ،ص: 68.
[5] المصدر نفسه ،ص: 104.
[6] المصدر نفسه ،ص: 110.
[7] المصدر نفسه ،ص: 118.

و قوله من رومية " ندبت قلبا" : [1]

– ندبْتُ لحسنِ الصّبرِ قلبَ نجيبِ   و ناديْتُ بالتّسليمِ خيرَ مجيبِ

من خلال المطالع السابقة نلاحظ أن التصريع ساهم أيما مساهمة في إضفاء موسيقى و نغم مميزين على النصوص الشعرية فأطربت معه الأذن.

و القارئ لروميات أبي فراس سيلاحظ حتما هذه السّمة الأسلوبية البارزة في مستهل قصائده باستثناء بعض المقطوعات التي لم يحرص فيها الشاعر على تصريعها نظرا لقصرها و عدم الحاجة لإشاعة إيقاع معين فيها منذ بدايتها .

و لا شك في أن ما يزيد روميات الشاعر الأسير إيقاعا موسيقيا و تنغيما هو امتداد هذا التصريع ليشمل عمق النص متجاوزا بذلك مطلعه، الآمر الذي من شأنه: " أن يبعث فيه بين الحين و الآخر شحنات موسيقية على شكل موجات تتلوها موجات، الأمر الذي يولّد باستمرار دفقا نغميّا يشكّل محاور موسيقية متراوحة في داخل النص" [2] .كذلك الافتتاح لقصيدته التي كتب بها لصديقه "أبا الحصين" (قاضي الرقة) جوابا عن كتابه بقوله من رومية " مآزر الصفاف و التقوى" : [3]

كيفَ السّبيلُ إلى طيفٍ يزاورُهُ   و النّومُ في جملةِ الأحبابِ هاجرُهُ

ليتبع ذلك بتصريع آخر على مستوى البيت و كذا على مستوى الشطر الأول بقوله: [4]

الحبُّ آمرُهُ و الصّوْنُ زاجرُهُ   و الصّبرُ أوّلُ ما يأتِي أواخرُهُ

مؤكّدا بذلك على جانبي اللحن و الموسيقى، لكنه لا يلبث بعد ثلاث أبيات أن يعيد نفس الحركة الموسيقية في قوله : [5]

منْ لا ينامُ فلا صبرٌ يؤازرُهُ   و لا خيالٌ على شَحَطٍ يزاورُهُ

و بعد الانتهاء من الغزل تخلّص إلى الحديث عن صفاء المودة التي يكنّها لصديقه وصحة باطنه و ظاهره مكرّرا نفس النغمة الموسيقية متّبعا التصريع في قوله من القصيدة نفسها: [6]

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص: 32.

[2] النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي ،ص،ص: 514، 515.

[3] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 104.

[4] المصدر نفسه ، ص: 104.

[5] المصدر نفسه.

[6] المصدر نفسه ، ص:105.

و أنّنِي منْ صفَتْ منْهُ سرائرُهُ   و صحَّ باطنُهُ منْه و ظاهرُهُ

و باقتراب نهاية القصيدة أشار الشاعر إلى علاقته بابن عمه سيف الدولة موضّحا بأنه بالرغم من مجافاته له، فإنه في النهاية سيبقى ابن عمه ، و الملاذ الوحيد الذي يلجأ إليه، فيقول مصرعا: [1]

ما زالَ لِي نجوةٌ ممَّا أحاذرُهُ   لا زالَ فِي نجوةٍ ممَّا يحاذرُهُ

من هنا نلمح أن التصريع الداخلي للأبيات أشاع على النص نغما موسيقيا واحدا ساهم في تلاحم أجزائها فبدا النص الشعري معها و كأنه بُني على لحن واحد فريد و مميز .

كما لجأ أبو فراس إلى التصريع في مفتتح القصيدة و في نهايتها فقط، و نحن لم نعثر على هذا الاستخدام إلا في روميته " صبرت على اللأواء "، و التي استهلها مصرّعا : [2]

لمنْ جاهدَ الحسّادَ أجرُ المجاهدِ   و أعجزُ ما حاولْتُ إرضاءُ حاسدِ

و اختتمها مصرّعا بقوله : [3]

خلائقُ لا يوجدْنَ في كلّ مَاجِدِ،   و لكنّهَا في الماجدِ ابنِ الأمَاجِدِ

8-حسن التقسيم :

حرص أبو فراس الحمداني في رومياته على اضفاء نغم و موسيقى أكثر، إلى جانب ألوان البديع السابقة الذكر، و يعدّ التقسيم فنّا من فنون البديع المعنوي ،و يتعلق بتجزيىء الكلام أي تقسيمه، و قد تطرّق إليه مجموعة من النقاد مثل "أبي هلال العسكري" في قوله : "التقسيم الصحيح أن تقسّم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه و لا يخرج منها جنس من أجناسه ...." [4] .

و يعرفه " الخطيب القزويني" بقوله : " هو ذكر متعدد ثم إضافة ما لكلٍّ إليه على التعيين". [5]

و يتمثل حسن التقسيم- الذي نحن بصدده- أساسا في التصريع داخل الأشطر ذاتها، و ذلك "إذا ما اختلفت القافية الداخلية و لكن الإيقاع لا يختلف باختلافها " [6] ،و هو كثير في روميات

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص: 106.
2) المصدر السابق نفسه ،ص: 71.
3) المصدر السابق نفسه ،ص: 73.
4) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، الكتابة و الشعر ، ص: 375.
5) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ،جـ 6، ص: 47.
6) النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي ،ص: 516.

الشاعر ،و توفره فيها كان بمثابة العنصر الرئيسي– إلى جانب الألوان البديعية السابقة– في التشكيل الجمالي و الموسيقي . مثل قول الشاعر : [1]

– أنواعُ زهرٍ و التفافُ حدائقٍ　　　و صفاءُ ماءٍ و اعتدالُ هواءِ

و قوله : [2]

–و أجرِي فلا أعْطِي الهوَى فضلَ مقودِي،　　　و أهفُو و لا يَخْفَى عليَّ صوابُ

و قوله : [3]

– إلى كمْ ذا العِقابُ و ليسَ جرمٌ؟　　　و كمْ ذا الاعتذارُ و ليسَ ذنبُ؟

فلا بالشّامِ لذَّ بفــيَّ شـــربٌ،　　　و لا في الأسْرِ رقَّ عليَّ قلبُ

و قوله : [4]

و هلْ يدفعُ الإنسانُ مـا هو واقعٌ؟　　　و هلْ يعلمُ الإنسانُ ما هو كاسبُ ؟

و هلْ لقضاءِ الله في النّاسِ غالبٌ؟　　　و هل منْ قضاءِ الله في النّاسِ هاربُ؟

و قوله : [5]

فطاردْتُ حتّى أبهرَ الجرْيُ أشقرِي،　　　و ضاربْتُ حتّى أوهنَ الضربُ ساعدِي

و غيرها من التقسيمات الكثيرة التي زخرت بها القصائد الرومية للشاعر الأسير، و من خلال الأمثلة السابقة نجده قد قسم كل شطر بما يقابله في الشطر الثاني من كلمات متساوية في الوزن و الايقاع بشكل نشعر معه وكأنه بصدد تشكيل هندسي دقيق ؛ إذ احتوى كل من الشطرين ألفاظا متساوية –بحسن تقسيمها– في الوزن والإيقاع وكذا الصيغة وذلك على النحو الآتي :

---

1) أبو فراس الحمداني ،ديوانه ، ص: 14.

2) المصدر نفسه ،ص: 26.

3) المصدر نفسه ،ص: 33.

4) المصدر نفسه ،ص،ص: 36، 37.

5) المصدر نفسه ،ص: 72

* استعملنا (ش$_1$) كرمز للشطر الأول من البيت ، و (ش$_2$) كرمز للشطر الثاني منه .

المثال(1)

أنواعُ ← صفاءُ

زَهْـرٍ ← ماءِ

التفافُ ← اعتدالُ

حَدائقٍ ← هواءٍ

(ش$_1$) (ش$_2$)

المثال (2)

و أجْرِي ← و أهْفُو

لا أُعْطِي ← لا يخفَى

(ش$_1$) (ش$_2$)

المثال(3)

ذَا العقابُ ← ذَا الاعتذارُ

جُرْمٌ ← ذَنْبُ

لا بالشّامِ ← لا فِي الأسْرِ

لدَّ بفيَّ ← رقَّ عليَّ

شُرْبٌ ← قلْبٌ

(ش$_1$) (ش$_2$)

المثال(4)

يدفعُ ← يعلمُ

وَاقِعٌ ← كَاسِبٌ

غَالِبٌ ← هَارِبُ

(ش$_1$) (ش$_2$)

المثال(5)

طَارَدْتُ ← ضَارَبْتُ

أبْهَرَ ← أوْهَنَ

الجَرْيُ ← الضَّرْبُ

أشْقَرِي ← سَاعِدِي

(ش$_1$) (ش$_2$)*

لقد ساهم حسن التقسيم في هذه الأمثلة في تحقيق وحدة النغم و الموسيقى على مستوى هذه الأبيات الشعرية، فبدت مع حسن التقسيم و كأنها لحن واحد .

* استعملنا (ش1) كرمز للشطر الأول من البيت ، و (ش2) كرمز للشطر الثاني منه .

الباب الثالث : المستوى التركيبي في شعر الرّوميات.

* الفصل الأول : الأساليب الخبرية بين سياقات التوكيد، و النفي، و الإثبات.
* الفصل الثاني : الأساليب الإنشائية : الإنشاء الطلبي ، صيغه و دلالاته.
* الفصل الثالث : البنية التركيبية .
  - أولا : التقديم و التأخير
  - ثانيا: الربط.
  - ثالثا : الاعتراض.

الفصل الأول: الأساليب الإخبارية بين سياقات التوكيد و النفي و الإثبات

مدخـــــــــــل

إنّ الدراسة التّركيبية للخطاب الشعري لها أهمية كبرى في تفجير الهياكل اللّغوية للنص الأدبي ، إضافة إلى مساهمة هذه الدّراسة في تتبع معاني النّص الأدبي و تقصّي أغواره . و بما أنّ الجملة هي الوحدة اللّغوية الأساسية في عملية التّواصل فإنّ اهتمام هذا الفصل سيحاول دراسة المستوى التّركيبي في روميّات أبي فراس الحمداني بالنظر إلى نوع الجملة في اسميّتها و فعليّتها ، و في ورودها خبرا و إنشاءا و في مختلف المواضع التي ترد فيها ، و تتمثل دراستنا للجملة كالآتي :

أولا : الجملة الخبرية :

و قد تواترت في شعر الروميات بنسبة قاربت 54,20 % ، و الجملة الخبرية عبارة عن : " بنية نحويّة ، تدلّ على معنى تامّ ، يتّسم بالصّدق ، أو الكذب "[1] .

و يبدو لنا أنّ الجمل الخبرية التي وردت في روميّات أبي فراس تتوزّع بين الجملة البسيطة و المركّبة .

و تشمل الجمة البسيطة كلاّ من الجملتين : الفعلية و الاسمية ، بينما تأخذ الجملة المركّبة جانب الجمل ذات الوظائف النّحوية .

1 ــ الجملة البسيطة :

وهي كلّ جملة اشتملت على إسناد واحد ، و هي تتفرّع في دراستها إلى الجملتين : الفعليّة و الاسميّة .

أ ــ الجملة الفعليّة :

توضع الجملة الفعليّة أساسًا : " لإفادة التجدّد و الحدوث في زمن معيّن مع الاختصار "[2] ،

---

[1] محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 135.

[2] السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، ص: 51.

و تواتر في شعر الروميات نحو ست و عشرين و ستمائة تركيبا فعليا ، و قد تنوعت الجملة الفعلية في روميّات أبي فراس بين بسيطة و مركّبة و مثبّتة ، و منفيّة و مؤكّدة ، و هي موزّعة بحسب الأنماط التالية :

* الجملة المثبتة :

لهذه الجملة أنماط ستّة :

– **النّمط الأوّل :** | **الفعل + الفاعل + المفعول به** |

و من أمثلة ذلك قول أبي فراس : [1]

فَدَتْ نَفْسِي الأَمِيرَ ، كَأَنَّ حَظِّي وَ قُرْبِي عِنْدَهُ ، مَادَامَ قُرْبُ

الجملة الفعليّة (فَدَتْ) ماضية ، فاعلها (نَفْسِي) أي نفس الشاعر و قد وردت في مقام التّكلّم ، و المفعول به (الأمِيرَ) معرّفا بالألف و اللام " أل " .

و في قوله أيضا : (1)

و تحبُّ نفسِي العاشقينَ لأنّهُمْ مثلِي على كنفٍ منَ الأحزانِ

و " تُحِبُّ " جملة مضارعية ذكر فعلها المتمثّل في نفس الشاعر المتكلّمة (نَفْسِي) ، وَ ذُكِر المفعول به " العَاشِقِينَ " معرّفًا بـــ " الـــ " بصيغة الجمع .

كما وردت الجملة الفعلية أيضا بصيغة الأمر ، إلاّ أنّنا ارتأينا تأجيل الحديث عن ذلكَ من خلال الدّراسَة التّركيبيّة للجمْلة الطلبيّة .

ـــ **النمط الثاني :** | **الفعل + الفاعل + المفعول به** |

نمثّل لهذا القول : [2]

تَجَشّمْتُ (خَوْفَ العَارِ) أعْظَمَ خُطّةٍ وَ أمّلْتُ نَصرًا كَانَ غَيْرَ قَرِيبِ

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 34.

[2] المصدر نفسه ،ص: 216.

قَدّمَ الشّاعر المتمّم (خوف العار) على المفعول به المثل في التركيب الإضافي (أعْظَم خطّة) رغبةً منه في إيضَاح و تخصيِص السّبب الرّئيسيِ الدّي دفع به لتحمّل و تجشّم مختلف الشّدائد التي تعرّض لها في أسره و المتمثل في خشيته العار .

و قوله أيضاً : [1]

وَ تَدْفَعُ عَنْ حَوْزَتَيَّ الخُطُوبَ   وَ تَكْشِفُ عَنْ نَاظِرَيَّ الْكُرْبَ

قدّم الشّاعر المتَمّمْ (عنْ حَوْزَتَيّ) على المفعول به (الخُطُوبَ) ، ذاكرا الفعل " تَدْفَعُ " و الفاعل ورد ضميرًا مُسْتَتِرًا تقديرهُ " أنْتَ " ، و قد ذكر الفعل في الشّطر الثاني أيضًا مثلاً في الفعْل المضَارع " تَكْشِفُ " ، و الفاعل ضمير مستترْ تقديرهُ " أنتَ " أيضًا ، في الشطر الثانيِ للبيْت ، مقَدّمًا المُتَمِّمْ (عن نَاظِرَيَّ) على المفعول به (الكُرَبْ) .

و قد أفَاد تقديم المُتَمّمين في كل من الشطرين (عن حَوْزَتَيّ / عن نَاظريّ) في تنبيه سيف الدولة و حمله على التعْجيل بعمليّة الفداء و تَخليصِه منْ مصَائِبه كما اعْتاد ذلك منه في السّابق .

ــ النمط الثّالثْ : الفعل + الفاعل + المفعول به1 + المفعول به 2

نمثّل لذلك بقوله : [2]

أرى مِلءَ عَيْنيَّ الرّدَى فَأخُوضُه   إذِ الموْتُ قُدّامي و خَلفِي المعَايبُ

فقد قدّم هنا المفعول به الثاني (مِلءَ عَيْنيَّ) على المفعول به الأوّل (الرَّدى) و ذلك بقصد إبْراز مَا يتمتَّع بهِ الشّاعر الأسيِر من بطُولات متميِّزة .

ــ النمط الرابع : الفعل + الفاعل + المفعول به 1 + المفعول به 2 + المتمَّم

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 30.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 36.

نحو قوْل الشّاعر : [1]

جَازَيْتِنِي بُعدًا بِقُربِي فِي الهَوَى   وَ مَنَحْتِنِي غَدْرًا بِحُسْنِ وَفَائِي

في هَذَا البيْت يُلْفت انْتباهنَا مُقابلَة طَرِيفَة بين القرب و البُعْد في الشّطر الأوَل ، و مُقابَلَة الوفاء بالغدر في الشّطر الثّاني ممَّا يَزيد المعنى وضوحا وعمقًا ،و يحقق له انسجَامًا بحسن تنسيقه .

- **النمط الخامس** : **الفعل + الفاعل أو نائب الفاعل**

نحو قولهُ : [2]

وتَعَطّلَتْ سُمْرُ الرِّمَا   ح، و أغْمِدَتْ بيضُ النُّصُولِ

بنيت العلاقَة الفاعلية في الشطر الأول على المجَاز ، في حيِن وردت في الشّطر الثّاني حقيقيَة و ذلك إذَا نَظَرنَا إلى الإسْنَاد الأصْلي ، و أصل الكلام (وتَعَطّلَتْ الرِّمَاحُ السُّمْرُ)، و(أُغْمِدَت النُّصُولُ البيضُ) ،و ما نلاحظهُ –تبعًا لذَلك– تقَدُّم الصفة (سُمْر ، بِيض) على الموصوف (الرِّماح ، النُّصول) ممَّا أكسَبَ الكَلام خفَّه و تدبيجاً .

و قوله : [3]

وَ أجْرِي ، فلاَ أعْطِي الهَوَى فَضْلَ مقودِي   وَ أهفُو وَلاَ يَخفَى علَيَّ صَوابُ

فالجملتان " أجري " و " أهْفو " مضارعيّتَان ، حذف فاعلها ذلك أن الكلام في مقام التكلّم ،وقدْ دلتَا على حالة الشخص المتكلم (الشاعر) و احتراسه عن الوقوع في الهَفَوَات َ.

- **النمط السادس** : **الفعل + الفاعل + المفعول به + المتمّم**

[1] المصدر السابق نفسه ،ص: 14.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 174.
[3] المصدر السابق نفسه ،ص: 26.

نحو قول الشاعر : [1]

أبْكِي الأحِبّة بالشّامِ ، وَ بَيْنَنَا   قُلَلُ الدُّرُوبِ وَ شَاطِئَا جَيْحَانِ

الجُملَة الفعْليّة " أبْكِي " مُضارعيّة وَ فاعلُهَا ضَمير مُسْتتر تقديرهُ " أنَا "، متصلة بالمفعول بهِ (الأحِبّة) ، و قدْ دلَّ المُتمّم (بالشَّام) على تخصيص المكان الذي استْولَى على أحاسِيس الشَّاعر و مشَاعِره بما في ذلك من شَوق و حب و ألَم لبعْده عن الأهل و الأصدقاء في الشَّام.

و قولهُ : [2]

دُدْتُ الأسُودَ عــن الفَرَا   ئِسِ ،ثُم تَقْرسُنِي الضِّباعُ

ذُكر الفعل " دُدْتُ " بصيغة الماضِي ، مُسْندا إيَّاهُ للفاعِل المعرَّف بـــ " الـــ " الجنسية ، و قدْ دَلَّ المتمَّم (عَنِ الفَرائِسِ) على معنى الإبْعاد ، ذلك أنَّ الشَّاعر لطالما كان حامٍ للمستضعفين ، كما أشَارت الجملَة " دُدْتُ الأسُود عن الفرائِسِ " إلى بطولات الشَّاعر الفذَّة التي يتحلّى بها.

*الجملة المؤّكدة :

يُعْرفُ التَّوكِيد بأنّه " ذلك التَّابع الذي يُقَرِّرُ معْنى المتْبوع فِي ذِهن السَّامِع " [3]، أو هُو " تَثْبيت الشَّيء و تقْوية أمْرُه " [4]، و للتوكِيد أدوَات عَديدَة أبْرزهَا : إنّ ــ أنّ ــ لاَم الابْتِدَاء ــ أمَا الشرطيَة ــ السِين ــ قَد ــ نونا التوكيد الحقيقية و الثّقِيلة ، و غيرها من الأدَوات . و قد تنَوّعَت وسائل التّوكيد في شعر الرُّوميَّات منها ما جاءَت مُؤَكّدة بمُؤَكّد واحدٍ ، و منها ما أُكّد بمُؤَكّدين ، و سنتعرض فيمايلي إلى أهم صُوَر التّوكِيد :

قد + جملة فعليّة

نحو قوله: [5]

ارْثِ لِصَبٍّ فِيكَ قَدْ زِدْتَهُ   عَلى بَلاَيَا أسْرِهِ ، أسْرَا

قَدْ عَدِمَ الدُّنيَا و لَذّاتِــهَا   لَكِنَّهُ مَا عَــدِمَ الصَّبْرَا

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص: 215.

2) المصدر السابق نفسه ،ص: 139.

3) صالح بلعيد : الإحاطة في النحو (النحو الوظيفي) ،ص: 70.

4) علي نكاع : معلقتا طرفة بن العبد و زهير بن أبي سلمى ، موازنة أسلوبية (مذكرة ماجستير) ،ص: 144.

5) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 117.

أفاد التَّوكيد بـــ " قَدْ " عن مدى العَذَاب و القَلَق اللَذين يعاني منهما الشَّاعر الأسِير في أسْره.

و قوله : [1]

يَا عِيدُ! قَدْ عُدْتَ عَلى نَاظِرٍ عَنْ كُلِّ حُسْنٍ فِيك مَحْجُوبِ
قَدْ طَلَعَ العِيدُ علـــــى أهْلِهِ بوجْهٍ لاَ حُسْـــنٍ وَلاَ طِـــيبِ

أفاد التوكيد بـــ " قَدْ " المتصل بالفعلين الماضييْن التَّامَّيْن " عُدْتَ " و " طَلَعَ " في البيتين عن مدى حُزْن الشّاعر و تعاسته في الأسر و افْتِقَادِهِ طعم كلّ لذّة و عن احتجاب كل أمل في الخلاص .

و قد تتصِل أدَاة التَّوكِيد " قَدْ " بالأفعَال النَّاقِصة نحو قوله: [2]

ما بَالُ كُتْبِكَ قَدْ أصبَحَتْ تُنَكِّبُنِي مَعَ هَذَا النَّكَبْ ؟

و قوله : [3]

وَقَدْ كُنْتُ أخْشَى الهجْرَ وَ الشَّمْلُ جَامِعُ وَفِـــي كُــلِّ يَـــوْمٍ لَقْيَةٌ وَ خِطَابُ

لقد + جملة فعلية

نحو قوله : [4]

لَقَدْ جمَعَتْنَا الحَـــرْبُ مِنْ قَبْـــل هذهِ فَكُنَّا بهَا أُسْدًا و كُنْتَ بِهَا كَلْبَا
تُفَاخِرُنَا بِالطَّعْنِ و الضَّرْبِ فِي الوَغَى لَقَدْ أوْسَعَتْكَ يَا ابْنَ اسْتِهَا كَذِبَا

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص،ص: 34، 35.
2) المصدر السابق نفسه ،ص: 29.
3) المصدر السابق نفسه ،ص: 28.
4) المصدر السابق نفسه ، ص،ص: 40، 41.

أفادت "لَقَدْ " في الجملتين الفعليتين ما أفادته " إنّ " و " اللاّم في (لقَدْ) هي لام التَّوكيد وتسمَى لام الإبتداء"[1]، إلى جانب مساهمتها في زيَادة تأكِيد المعنى المراد ، كما يُؤْتَى بها " لِدَفْع تَوَهُّم ، أوْ تَنَكُّرٍ " [2]، و مجيئُها في البيتين السابقيْن كان لغاية إبْراز حسن بلاء بني حمدان في مقارعة العدوّ و هي سِمة مُتَأصِّلة فِيهم، و بما أن الانتصار دوْمًا حليفُهُم مؤَكّدا هذه المعاني للعدوّ دفعًا منه لأيِّ اسْتنكَار لكلِّ هذه المقوّمات التي يَتَمَتَّع بها آل حمدان .

و كما اتّصلَت أداة التّوكيد (لقد) بالفعل التَّام ، فإننا نلاحظُ أيضًا اتِّصالها بالفعل النَّاقص ، نحو قوله : [3]

لَقَدْ كُنْتُ أولَى مِنْكَ بِالدَّمْعِ مُقْلَةً وَلَكنَّ دَمْعِي في الحَوَادِثِ غَالِ

و مهما يكن من أمر فإنّ اتّصال هذه الأداة (لقد) بالأفعال النَّاقِصة ساهم في تأكيد مجموعة من الأحْداث التي أثّرت في حياة الشّاعر الأسير .

كلّ + مضاف إليه

نحو قوله : [4]

جَمَعْتُ سُيُوفَ الهِنْدِ مِن كُلِّ بَلْدَةٍ وَ أعْدَدْتُ للْهَيْجَاءِ كُلَّ مُجَالِدِ

دلّت الإضَافة في (كُلِّ بَلْدَةٍ) و (كُلّ مُجَالِدِ) على زيادة توكيد الهموم، و نفس هذا التوْظِيف في قولِه : [5]

يُمْسِي و كلُّ بِلادٍ حلَّها وَطَنٌ وَ كُلُّ قَوْمٍ ،غَدا فِيهم ،عَشَائِرُهُ

---

1) زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، ص: 228.

2) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية، ص: 146.

3) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ،ص: 175.

4) المصدر نفسه ،ص: 72.

5) المصدر نفسه ،ص: 106.

فقد دلّت " كُلُّ " في شطري البيت مُتَّصِلة بالمضاف (بِلاَدٍ / قَوْمٍ) هي الأخرى على إفادة العموم .

الجميع / أجْمَعَا

كقوله : [1]

وَعَامِلْنِي بِإنْصافٍ و ظُلْمٍ   تَجِدْنِي فِي الجَمِيعِ كَمَا تُحِبُّ

و قوله : [2]

عليَّ ، لِمَنْ ضَنَّتْ عَلَيَّ جُفُونُهُ   غَوارِبُ دَمْعٍ يَشْمَلُ الحَيَّ أَجْمَعَا

ساهم هذا التوكيد ممثلا في (الجميع / أجْمعا) في زيادة إفادة التعميم و الشمول و تأكيده .

المفعول المطلق

نحو قول الشاعر : [3]

نَعَمْ دَعَتِ الدُنْيَا إلَى الغَدْرِ دَعْوَةً   أجَاب إلَيْها عَالِمٌ ، وَجَهُولُ

فاللّفظ " دَعْوَةَ " مفعول مطلق للفعل الماضي (دَعَتْ)، و قد لعبَ دورًا هامًّا في تأكِيد معنَى الفعل و زيادة المعنى وضوحًا .

و نحو قوله : [1]

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص: 34.
2) المصدر السابق نفسه ،ص: 134.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 171.

صَبَرْتُ عَلَى اللاْوَاءِ صَبْرَ ابْنِ حُرَّةٍ   كَثِيرَ العِدَى فِيها ، قَلِيلِ المُسَاعِدِ

صُدِّر البيت بالفعل الماضي (صَبَرْتُ) ، و مفعوله المطلق (صَبْر ابْن حُرَّةٍ) وزاد تأكِيد عِدَّة معاني تشي بشِدَّة احتمال الشَّاعر / الأسِير لمختلف اللأواء أو الشَّدائِد التي يتعرَّضُ لها .

شبه الجملة

نحو قوله : [2]

فَلِلَّهِ إحْسَانٌ إلَيَّ وَ نِعْمَةٌ   وَ للَهِ صُنْعٌ قَدْ كَفَانِي التَّصَنُّعَا

تقدمت شبه الجملة : (فَلِلَّهِ) و (و َ لِلَّهِ) لإحدَاث التَّرصيع في البيت الشعْري ، و قد أفاد ذلك الجميل في اللهِ –جلَّ و عَلاَ –.

نون التوكيد

نحو قوله : [3]

لاَ تُشْعِلَنَ ، فَمَا يدْرِي بِحُرْقَتِهِ   أأنْتَ عَاذِلُهُ ؟ أَمْ أنْتَ عَاذِرُهُ ؟

دخلت " نون التوكيد " على الفعل المضارع (تُشعلَ) فبُنِي على الفتح ، و قَدْ أدى ورود التوكيد في تأكِيد المعنى و التَّنْبيه عَلَيْه .

التوكيد بـــ : إنَّ / أنَّ

نحو قوله : [4]

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص: 72.

2) المصدر السابق نفسه ، ص: 135.

3) المصدر السابق نفسه ،ص: 105.

4) المصدر السابق نفسه ،ص: 31.

إِنَّ فِي الأسْرِ لَصَبًّا   دَمْعُهُ فِي الخَدِّ صَبُّ

و قوله : (1)

أُوصِيكَ بِالصَّبْرِ الجمِيلِ   فَإِنَّهُ خَيْـــــرُ الوَصِيَّه !

و قوله: (2)

أَتُنْكِرُنِي كَأَنَّكَ لَسْتَ تَدْرِي   بِأَنِّي ذَلِكَ البَطَلُ المُحَامِي

فقد ساهمت هذه المؤكّدات في تثبيت المعنى و ترسيخه في ذهن المخاطَب .

إنَّ +لاَم الابْتِداء

تواترت هذه الصّورة بصفة مُلْفِتة في روميَّات أبي فِراس الحمَدَاني ، و من أمثلتها قوله : (3)

إِنَّا لَنَلْقَى الخَطْبَ فِيكَ وَ غَيْرهُ   بِمُوَفَّقٍ ، عِنْدَ الخُطُوب ، مُعَانِ

و قوله : (4)

وَ إِنَّكَ لَلْمَوْلَى ، الذّي بِكَ أَقْتَدِي   وَإِنَّكَ لَلنَّجْمُ ، الذّي بِكَ أَهْتَدِي

و قوله : (5)

وَ إِنِّي لَلصَّبُورُ عَلَى الرَّزَايَا   وَ لَكِنَّ الكِلاَمَ عَلَى الكِـــلاَمِ

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 223.
2) المصدر السابق نفسه ،ص: 198.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 215.
4) المصدر السابق نفسه ،ص : 70.
5) المصدر السابق نفسه ، ص: 198.

و قوله: [1]

لاَ تَعْدَ مَنَّ الصَّبْرَ فِي حَالَةٍ   فَإِنَّهُ لِلْخُلُـــــقُ الأَجْمَلُ

و قوله (5) :

وَ إِنِّي لَمُجْتَهِدٌ فِي الجُحُودِ   وَلَكِنَّ نَفْسِي تَأْبَى الكَذِبْ

وَ إِنِّي عَلَيْكَ لَجَارِي الدُّموع   وَ إِنِّي عليْكَ لَصَبٌّ وَصِبْ

ساهم هذا النمط (إنَّ + لام الإبْتداء) انطلاقًا من الأمثلة السابقة في إلحاح الشّاعر و تأكيده على معان بعينها بحسب السياق الذّي تَرِدُ ، و قد دلّت في أكثرها على ترسيخ أوصاف بعينها تحلّت بها ذات الشاعر .

التوكيد بالسِّين

نحو قول الشاعر : [2]

سَتَذْكُرُ أَيَّامِي نُمَيْرٌ و عامر   وَ كَعْبٌ ، عَلَى عِلاَّتِهَا وَ كِلاَبُ

أفادت السِّين المتصلة بالفعل المضارع " تَذْكُرُ " الزَّمَنَ المسْتَقْبل ، و قد دلَّتْ علَى الإِيذَان بوقُوع الإِخْبَار، و ما يُلْفِتنا في هذا البيت تقديم المفعول به (أيَّامي) بسبب تَعَدُّد العناصر اللغَوِيَّة في الفاعل .

التّوكيد بتقديم الجار و المجرور و المفعول به (أي بمُؤكِّدين)

مثال قوله: [3]

مِنْكَ تَرَدَّى بالفَضْلِ أفْضَلُهَا   مِنْكَ أفَادَ النَّوالَ أنْوَلُهَا

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 154.

2) المصدر السابق نفسه ،ص: 24.

3) المصدر السابق نفسه ، ص: 27.

فتقدم الجار و المجرور (مِنْكَ) ليفيد مصدر الحدث ، و المفعول به (النَّوَالَ) قصد مراعاة الوزن والقافية.

إنَّمَا + جملة فعلية

نحو قول الشاعر : [1]

مَالِي جَزِعْتُ مِنَ الخُطُوبِ وَ إِنَّمَا   أَخَذَ المُهَيْمِنُ بَعْضَ مَا أَعْطَانِي

دخلت (إنَّمَا) على الجملة الفعلية فحصرت الفعل في الفاعل أي قصرتهُ عليه.

لَوْ + قَدْ + فعل

و قد تواتر لهذا النمط صورة واحدة و هي قوله : [2]

وَ لَوْ قَدْ رَجَوْتُ اللهَ لاَ شَيء غَيْرَهُ   رَجَعْتُ إلَى أَعْلَى وَ أَمَلْتُ أوْسَعَا

الضّمير المنفصل

قول الشاعر : [3]

أتعزُّ أنْتَ على رسومِ مَغَانِ   فَأُقِيمَ للعَبَراتِ سوقَ هَوَانِ

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 215.
[2] المصدر السابق نفسه ،ص: 135.
[3] المصدر السابق نفسه ، 214.

الجملة المضارعية (تَعُزُّ) مصدّرة بهمزة الاستفهام (أ) المفيدة للاستنكار، و الضمير المنفصل (أنْتَ) يزِيد الكَلاَم تَأكِيدًا ، و يجعل المعنى منحصِرًا في المتحدّث عنه الممثل هنَا فِي سَيْف الدَّوْلة .

من خلال اسْتقرائِنا للجملة المؤَكّدة تبيّن لنا طغيان الزّمن الماضِي من حيْث استخدامها في شِعر الرّوميات ، وما ذلك إلاَّ لأنَّ الشَّاعر بصدد تأكيد مجموعة من الأحْداث التي أثَّرت في حياتِه ، و هو يعبّر عن الحدث و انقِضَائِه .

و قد اعتمد الشّاعر على الصِّيغ المركَّبة بكثرة كاختيار لجأ إليه نظرا لحاجته لما يخدم تأكيد خبره ، فمثلاً في الصُورة الأولى (قد + فعل) وَجَدْنا أنها تواترَت في الرُوميات مع الفعل الماضي (تام أو ناقص) نحو تسْع و عِشْرين مَرَّة ،فيما تواترا استِخدامها مع الفعل المضَارع مرَّة واحدة فقَط ، و الملاحظَة نفسها في الصورة الثانية (لقد + فعل) ؛إذْ شهدت تواترا مع الفعل الماضي بنحو ست عشرة مرة ، و يمكن تفسِير ذلِك إلى محاولة الشَّاعر الهروب منْ حاضِره الألِيم إلى ماضِيه المجِيد المليء بالعزّ و المجْد و البُطولاَت التي أحْرزَهَا ، و رَغْم أنَّ هذين الصُّورتين طاغيَتَيْن على باقي الاستخْدامَات الأخْرى لوسائِل التوكِيد إلاَّ أنَّ ذلك لم يمنع من توافر صُور و أنماط أخْرى استعملَت لتَوْكيد حاضر الشّاعر الحزين .

* الجملة المنْفِيَّة :

النَّفْي : " أسْلُوب لغَويّ تُحَدِدُه مناسبَات القَوْل و هو أسْلوب نقضٍ و إنْكارٍ يُستَخدَم لِدَفْعِ ما يَتَرَدَّدُ فِي ذِهْنِ المُخَاطَبِ " [1] .و المتأمِّل في روميات أبي فرَاس يجِد أنَّ النَّفْي في الجملة الفعلية اتَّخَذَ عِدَّة صُور أهَمُّهَا :

أ ــ الصورة الأولَى : **لا (النافية) + فعل (ماض أو مضارع)**

تدل أداة النفي " لاَ " على ما لم يقع [2] .و تواترت في شعر الرُوميات نحو ثَمان وأرْبعِين و مائة ،و هي بذلك تحتل المرتبة الأولى قياسًا إلى تواتر باقي أدوات النفي ، و المتأمّل في روميات أبي فراس يَجِد أنَّ النفي بـــ "لا" دلَّ غالبًا على الأزمنة الآتية :

---

[1] زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، ص: 03.

[2] المرجع نفسه ، ص: 05.

1 ـ الماضي المتصل بالحاضرْ :

اتضَحَ ذلِكَ من خِلاَل قول الشَّاعر : [1]

و لاَ رَاحَ يُطْغِينِي بِأثوابِهِ الغِنى   وَ لاَ بَاتَ يثْنِينِي عَنِ الكَرَمِ الفَقْرُ

لقد اتَّصل الماضي بالحاضر من خلاَل استخْدام صِيغة المضَارع (يُطْغِينِي) و (يُثْنِينِي)، و في الصِّيغة الأولى يَنْفِي الشَّاعر ذلك الطغيَان الذي يُسَبِبُه الغِنى ، وفِي الثانِية ينْفِي البخْل الذّي يُوجِبُه الفقْر .

2 ـ الزمن المُطْلق :

نحو قول الشَاعر : [2]

وَ لاَشُدَّ لِي سَرْجٌ عَلَى ظَهْرِ سَابحٍ   وَ لاَ ضُرِبَتْ لِي بالعَـــــراءِ قِبَابُ
وَ لاَ بَرَقَتْ لِي فِي اللِّقَاءِ قَوَاطِعٌ   وَ لاَ لَمَعَتْ لِي فِي الحُرُوبِ حِرَابُ

نلاحِظُ في البيْتَيْن أنّ أحداثْ الأفْعَال المُرْتَبطة بأداة النَّفي " لاَ " في (شُدَّ)، (ضُرِبَتْ)، (بَرَقَتْ)، (لَمَعَتْ) غير مقيَّدة بزمن ، علاوة عنْ بَسَالة الشاعر و شَجاعته المتَفَرِّدة .
و نحو قوله : [3]

لاَ تَحْرُزُ الدَّرْعُ عَنِّي نَفْسَ صَاحِبِهَا   وَلاَ أُجِيرُ ذِمَامَ البيضِ و اليَلَـــبِ
وَ لاَ أعُودُ برُمْحِي غَيْرَ مُنْحَـــطِمٍ   وَ لاَ أرُوحُ بِسَيْفِي غَيْرَ مُخْتَضِبِ

فالزَّمن في هذين البيتين مُطْلق ، ذلك كون السِّمات التي افْتَخَر بها الشَّاعر إنَّما هي أمْرٌ ثَابت يشهدَ له التاريخ بتوفرها و تفَرُّدها و حسن مآثِرها .
و مثلما ورد النفي بـــ " لاَ" مُؤَكَّدا في الجملة الفعلية ، فإنَّه ورد أيضًا بتقدِيم الجار

1) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 120.
2) المصدر نفسه ، ص: 27.
3) المصدر نفسه ،ص: 45.

والمجرور ، نحو قول الشَّاعر : [1]

فَلاً بِالشَّام لَدَّ بفيَّ شُرْبٌ   وَلاَ فِي الأسْرِ رقَّ عَلَيَّ قَلْبُ

في هذا البيت هنالك فصل بين أداة النَّفي " لاَ " و الفعل في شطري البيت بالمتمِّميْن (بِالشَّام) و (فِي الأسْر) الدَّالين على المكان ، و قد تبين في هذا الفصل لفت انتبَاهنا إلى حالة الشَّاعر الأسِير الحَزينة من جرّاء سطوة الأسر .

الصُّورة الثَّانية : **لَمْ + فعل**

تواتر هذا الحرف " لَمْ " في روميّات الشَّاعر نحو أرْبَع وَ سَبْعِين مرة ، وَ "لَمْ" من حروف النَّفي التي ذكَرها سِيبيوية في باب جزم المضارع و " لَمْ " تدخُل على الأفعال المضَارعة ، واللَّفْظ لفظ المضارع و المعنى معنى الماضي تقول " لمْ يَقُمْ زَيْد أمْس وَ لَمْ يَقْعُدْ خَالِد "[2]. ومن أمثلة استخدامات هذه الصُّورة قول الشاعر : [3]

وَ لَمْ يَبْقَ مِنِّي غَيْرُ قَلْبٍ مُشَيّعٍ   وَ عُودٍ على نَابِ الزَّمَانِ صَلِيبِ

انصَرَفَ النَّفي في هذا البيت إلى تَعْبِير الشَّاعر عنْ مَدَى معاناتِه نَظَرًا لِمَا لَقِيَهُ من متاعب في الأسْرِ ، فأفادت الصِّيغة المُرَكَّبة (لَمْ + فعل) نفي الحال فقدْ فَقَدَ الشَّاعر طَعْم كَّل لذّة في حياتِه ، إذْ لمْ يَبْقَ منه سِوى صورة باهتة و جسدا بِلاَ رُوح ، بِلا قلب .

و قوله : [4]

وَ لَمْ أرَ مِثْلِي اليَوْمَ أكْثَرَ حَاسِدًا   كَأنَّ قُلُوبَ النَاسِ لِي قَلْبُ وَاجِدِ

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص: 33.

2) زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، ص: 107.

3) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 32.

4) المصدر نفسه ، ص: 71.

انْصرَفَ النَّفي في هذا المثال إلى " نَفْي الحال " نظرا لورود اللفظ " اليَوْمَ " بعده ، فَأبْرز النَّفي بذلك ظاهرة خُلُقِيَّة بذِيئة تجلّتْ فِي تَفَشِّي ظاهرة الحَسَد .

و يقول مستخدماً نفس الأداة " لَمْ " في مثال آخر : (1)

وَلَمْ يَرْتَغِبْ فِي العَيْشِ عِيسَى بنُ مُصْعبٍ   وَ لاَ خَفَّ خَــــوْفَ الحَرْبِ قَلْبُ حَبِيبٍ

في هذا البيت الشعري نلْتَمِس جانِبا تاريخِيًّا هامًّا ، و ذلك في إشَارته إلى شخص " عِيسى بن مصعب " وهو: عيسى بن مصعب بن الزبير كان مع أبيه في حرب عبد الملك وهو صَبِيّ ، فلمَّا أحسَّ مصعب الموت طلب منه أبوه النَّجاة بنفسه، فقال: و الله ما كُنْتُ لأُفَارِقَكَ ، و تقدَّم فقاتل حتى قُتِلَ فَتَمَّ لَهُ ما أراد .

الصُّورة الثالِثة : **مــَا + فعل (ماض أو مُضارع)**

" تُستعمل " ما " في الأصل ، لنفي ما أكّد وقوعه" (2) . تواترتْ فِي شِعْر الرُّوميات نحوسِت وسِتِين مرّة ، و من أمْثِلَتها :

1 ــ دلالتُها على الحَال : نحو قوله :(3)

مَعَاذَ الهَوَى! مَا ذُقْتِ طَارِقَة النَّوى   وَلاَ خَطَرَتْ مِنْكِ الهُمومَ بِبَال

أفاد النفي المتَّصِل بالفعل الماضي (ذُقْتِ) إبْراز مختلف الشَّدائِد و الخُطُوب التي أحاطت بالشّاعر فِي أسْرِهِ .

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 32.

2) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 152.

3) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 174.

2 ـــ دلالاتها علَى المُطْلَق : نحو قوله: [1]

مَا غَضَّ مِنِي حَادِثٌ و القَرْمُ قَرْمٌ ، حيث حَلاَّ

أفاد النفي بـــ " مـــَا " في هذا البيت الزَّمن المُطْلق ، لأنَّ الشَّاعر دائم الصُّمود و المواجهة لمختلف الخُطوب التِي تُواجِهُهُ فهو لاَ يعْرِفُ للفشَلِ و الاستسلام طريقًا .

و قوله : [2]

وَلاَ وَ أبي ، مَا يَفْتُقُ الدَّهْرُ جَانِبًا فَيَرْتُقُه ، إلاَّ بِأمْـــــرٍ مُسَدَّدِ

ارتبطتْ أدَاة النَّفْي " مَا " بِالزَّمَن المُطْلق ، لأنَّ ما يَأْتِي بِهِ الدَّهْرُ من أحداث تُصِيبُ البَشَر إنَّما هو بِأمْر آمِرٍ و قدرٍ مُقَدّرٍ ، و هي حقيقة ثابتة على مرِّ العُصُور .

الصُّورة الرَّابعَة : | **ليسَ + فعل** |

تَكَرَّرَ النَّفْي بـــ " لَيْسَ " نحو ثَلاَثين مَرَّة ،و هي أقل نسبة في أدوات النَّفْي في شِعْر الرُّوميات قياسًا إلى ما سَبقهَا من أدوات النَّفْي ، و من استِخداماتها قوله : [3]

لَيْسَتْ تَحُلُّ سَرَاتُنَا إلاَّ الصُّدورَ ، أوِ القُبُورَا

أراد الشَّاعِر في هذَا البيْت نفي حياة بنِي حمْدان خارج نطاق المواجهة و الطّعن في العدى، أو خارج نطاق الموْت و في ذلك إشارة إلى عدم قَبُول الشَّاعِر بالحياة في خِضَمِّ المَذَلَّة و العَار.

1) المصدرالسابق نفسه ، ص: 176.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 70.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 117.

و قوله : [1]

لَيْسَتْ تَنَالُ القُيُودَ مِنْ قَدَمِي   وَفِي اتِّبَاعِي رِضَاكَ أَحْمِلُهَا

في التَّرْكِيب (لَيْسَتْ تَنَالُ القُيُودَ) تقْرير– و هو الغرض الأسْلوبي للنَّفي– للحال التِّي يَحْيَاهَا الشَّاعِر فِي أسْرِهِ ،و هو مع ذلِكَ يَنْفِي اسْتِسْلاَمهُ لقُيُوده، مؤكِدا وَلاَءَهُ لابن عمه و دعْمه له .

كما ارْتَبَطَ النَّفي (ليسَ) بالزَّمَن المُطْلَق ، نلمَس ذلِكَ فِي قَول الشَّاعِر : [2]

أتُنْكِرُني كَأنَّكَ لَسْتَ تَدْرِي   بِأنِّي ذلك البطَلُ المُحَامي

عَبَّرَ الشَّاعر في هذا البيْت عن اسْتِنْكارهِ و حيرته النَّجِمة عنْ تَجَاهل الخَصْم أو العدُو لبُطُولاته و حسن بلائِه وَ حمَاهُ لِلْمُسْتَضعَفين بكل بَسَالة ، و هذا الاستنكار، و هذِهِ الحيرة جعَلاَهُ يَنْفِي درايَة (الدمستق) أي الخصْم بكلِّ ذلِكَ بقَوله (لَسْتَ تَدْرِي) .

ب ــ الجُمْلَة الاسميَّة :

و الجُمْلة الإسْمِية " تُفِيدُ بِأصل وضعِها ثُبُوت شيء لشيء ليسَ غَيْر، بدونِ نظر إلى تَجَدُّدٍ وَلاَ اسْتِمرارٍ " [3] ، و تتفرَّعُ دِراستُها إلى الاسْمِية العادِية و المنسوخة ، و قد ورد نحو ستين تركيبا اسميا.

* الجُمْلة الاسْمِية العَادِية :

"و هِي التِي تقُومُ على عنْصُرَيْن لُغَويْن أصْلِيَيْنِ ، يُعْرَفَانِ بالمُسْنَد إليه ،و المُسْنَد ، أوْ المُبْتَدأ ،وَ الخَبَر، و غيْرِهِما " [4]. و تُسَمَى العلاقة بيْن المُسْنَد إليه و المُسْند بالإسْنَاد ، كما أنه لا قوام للجملة إلا بالمسند إليه و المسند ، و أنَّ المعنى لا يَتَحَقَّق إلاَ بِإسْنَاد أحَدِهمَا إلَى الآخَر.[5]

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 178.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 198.
[3] السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، شرح و تحق : حسن حمد ، ص: 51.
[4] محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 155.
[5] المرجع نفسه.

و هذا التَّلازم دفع بسيبويه إلى حَد عَدِّهما كأنَّهُما كَلِمة واحِدة أي (المبْتَدأ و الخَبَر). ويُمْكِننا –ونحْنُ فِي هذا الصَّدَد –تَصْنيف ما ورد من الجُمَل الاسْمِية العاديَّة البَسِيطة في شعر أبي فراس الحمَدانِي إلى الأنماط التالية :

النَّمط الأوَّل : **المُسْنَد إليه (ضمير منفصل) + المسند (معرف بــ " الــ " أو نكرة)**

نحو قول الشَّاعر : [1]

وَأَنْتَ الكَرِيمُ ،و أَنْتَ الحَلِيمُ وَ أَنْتَ العَطُوفُ، و أَنْتَ الحَدِبْ

أُضمِرَ المسند إليه (أنت) في صدْر البيت و عجزهِ وفي حشوهما ، لأنَّ الشَّاعر بصدد الحديث عن الخصال الحميدة التِي يتحلَّى بها ابن عمِّه من كرم ٍ و حلْمٍ و عطْفٍ... ، فكرر المسند إليه (المبتدأ) ليعبِّرَ عن ذلك ، و قد جاء خبره مُعرفًا بــ " الــ " لتثبيت و ترسيخ تلك الخصال في الشخص المخاطَب.

و قوله : [2]

أنْتَ سَمَاءٌ ، و نَحْنُ أنْجُمُهَا، أنْتَ بِلاَدٌ و نحْنُ أجْبُلُهَا !
أنْتَ سحَابٌ ، و نَحْنُ وابِلُهُ ، أنْتَ يمِينٌ ، و نحْنُ أنْمُلُهَا!

تكرَّرَ المسند إليه (أنْتَ ، نحْنُ) في شطري البيتين ، لأنَّ الشَّاعر بصدد مدح الذَّات المخاطَبَة (ممثلة من سيف الدولة) ، و الافْتِخار بالذات باستخدام الضمير (نحن) لإبْراز مكانة الذّات المتكلِّمة مسْتخْدما بذلك مسندات نكرة .

و قوله: [3]

و لِي أدمعٌ طوْعَى إذا ما أمَرتُها و هنَّ عواصٍ في هَوَاهُ ، غَوالِبُ

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 30.
[2] المصدر نفسه ، ص: 178.
[3] المصدر نفسه ، ص: 37.

فقدْ ربَطَ الضمير (المسند إليه) " هُنَّ " بالمسند " عواصٍ " و قد جاء نكرة ،على أن النَّمط الأول هو أكثر أنواع الاستعمال في رُوميَّات أبي فِراس باعتِباره نمطًا نحويًا اعتيَاديًّا في لُغَتِنا .

النَّمَط الثاني : **المسند (شِبْه جمْلة) + المسند إليْه (معرفة)**

من أشْكالِهِ :

* المسْنَدْ (جار و مجرور) + المسند إليه (تركِيب إضَافِي)

نحو قوله: [1]

لَهُمْ خلقُ الحَمِيرِ فَلَسْتَ تَلْقَى   فَتًى مِنْهُمْ يَسِيرُ بِلا حِزَامِ

* المسند (ظرف مكان) + المسند إليه (تركيب إضافي)

نحو قوله : [2]

فعِنْدِي خِصْبُ زُوَّارٍ؛   وَعِنْــدِي رِيٌّ وُرَّادِ

النَّمَط الثالث : **المسند + المسند إليه + المتمَّم**

نحو قوله : [3]

وَ مِنْ مَذْهَبِي حُبُّ الدِّيَارِ لأهْلِهَا   ولِلْنَّاس فِيمَا يَعْشَقُون مَذَاهِبُ

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 199.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 75.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 35.

و رد المسْنَدْ (من مذهبي) جَارًا و مجرُورًا و هو يُفِيدُ التّبعيض ، بينما جَاءَ المسند إليه (حُبُّ الدِّيار) ترْكِيبًا إضافِيًا أُضِيف فيه المصدر " حُبُّ " إلى المفعُول (الدِّيَار) ،و أفاد هذا التركِيب توكيد الكلام ،و إكْسابه خِفَّة من حيث النُّطْق ؛ إذْ أصل الكلام (أنْ أحِبَّ الدِّيار)، بينما و رد المتمَّم " لأهْلها " ليدل على الاختصاص أيّ اخْتِصاص حُبّ الدِّيار فقط بأهلها الذين ألِفُوها و اعْتادُوا العَيْشَ فِيها .

* الجملة الاسمية المنْسُوخَة :

و هِي كلُّ جملة أو كُلُّ تركِيب صُدِّر بِنَاسِخٍ حرفيّ أو فِعلي ، الحرفي مثل (إنَّ) ،و الفعلِي مثل (كَان) ، و مهما يكن الأمر فقد لاحظنا فِي رُوميَّات أبي فراس تَنَوُّعًا في الجمل المنسوخة و ذلك بنواسخ مُتَعَدِّدة حرفية كانت أو فعلية، و يتمثل بِنَاؤُهَا النَّحوي في الأنْمَاطِ التّالية :

ــ النَّمط الأوَّل : | **النَّاسِخ + المُسْنَد إليه + المسند + المتمَّم**

نحو قوله : [1]

أبيتُ مُبَرَّأً مــِنْ كُلِّ عَيْبٍ و أُصْــبِحُ سَالِمًا مِنْ كُلِّ ذَامِ

ورد النَّاسِخ في شطري البيت فِعلا مضارعا ، فدلَّ على الحال و قرينة ذلك وقُوع الحديث زمن اللَّيْلِ ، وَ زَمَن الإصْبَاح ، و قد ورد المُسْند إليهِ في الجملة الأولى ضَمِيرا مُتَّصِلاً ، فِي حِين نجِدُهُ مَحْذُوفا في الجُمْلة الثانِية من الشَّطْر الثاني للبيت نظرًا لدلالة المقام عليه ، و المُسْندان " مُبَرَّأً " و " سَالِمًا " نكِرَتان ارتبطا بالمتمِّمين (منْ كُلِّ عَيْبٍ) و (مِنْ كُلِّ ذَامٍ) .

النَّمَطُ الثَّاني : | **النَّاسِخ + المُسْند إليه + المُتمَّم + المسند + المتمَّم**

نحو قوله : [2]

وَ كَمْ مِنْ حَزين مِثْلَ حُزْنِي وَوَالِهٍ و لَكِنَّنِي وَحْدِي الحَزِينُ المُرَاقَبُ

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 199.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 39.

فُصِل في الشّطر الثّاني من البيت بين المسند إليه (ضمير متصل) بالمتَمّم (وَحْدِي) الدَّال على الحَال ، و قَدْ خَصَّصَ "الحزين " بالوصف " المُرَاقِب " ،موظّفا الاستِدْراك بغَرَض إبْراز الحالة اليَائِسة ، الكَئِيبة التي أصابَت الشَّاعر و التِي ليس لها مثِيل .

النَّمط الثَّالث : النَّاسخ + المُسْنَد + المتمّم + المسند إليْه

نحو قوله : [1]

وَكَانَ عَتِيدا لدَيَّ الجَوَابُ وَلَكِــنْ لِهَيْبَتِهِ لَــم أُجِبْ

قدَّم الشَّاعر المسند (عَتيدًا) قصْدَ إبْراز مكانة الشَّاعر،و حكمتِه، و فَضْلِهِ ، و عرَّفَ "المسند إليه " (الجَوَابُ) ، في حين دلَّ المتمَّم (لديَّ) على الظَّرْفِيّة المكانيَّة .

النَّمَطُ الرَّابع : النَّاسخ + المسند إليه (معرفة) + المسند (معرفة)

نحو قوله : [2]

وَ كُنْتَ الحَبِيبَ و كُنْتَ القَرِيبَ لَيَالِي أدْعُوكَ مِنْ عَنْ كَثَبْ

و قوله : [3]

كُنْتُ مَوْلاكُمَا ، وَ مَا كُنْتُ إلاَّ وَالِدًا مُحْسِنًا ، وَ عَمًّا شَفِيقًا

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 30.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 31.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 149.

و قوله : [1]

وّلاَ يَحْرِمَنِّي اللهَ قُرْبَكَ !إنَّهُ   مُرَادِي مِنَ الدُّنْيَا وَ حَظِّي و سُؤْدُدِي

ورد المسند إليه في الأبيات السَّابِقة ضمِيرا مُتَّصِلا ، وورد المسند تَرْكِيبًا اضَافِيًا فِي البيتين الثّاني و الثالث ،وَ مُعَرَّفًا بـــ " الـــ " في البيْت الأوّل .

النَّمط الخامس : **نَاسخ + المسند إليه (معرفة) + المسند (نكرة)**

نحو قوله : [2]

أَبَيْتُ مُعنَّى ، مِنْ مَخَافَةِ عَتْبِهِ   وَ أُصْبِحُ مَحْزُونًا وَ أُمْسِي مُرَوَّعَا

و قوله : [3]

فَيَا أُمَّتَا لاَ تَعْدِمِي الصَّبْرَ إِنَّهُ   إِلَى الخَيْرِ وَ النُّجْح القَرِيبِ رَسُولُ

و قوله : [4]

فَإِنَّ الحَجَّ مَفْرُوضٌ   مَعَ النَّاقـَــةِ وَ الزَّادِ

المسند إليه في البيتين الأوَّلين ضمِير مُتَّصل أي في الشَّطر الأول من البيت الأول (أبيتُ)، و في الشطر الأول من البيت الثاني (إِنَّهُ) ،و مُعَرَّفًا بالألف و اللاَمْ في البيت الثالث (الحَجَّ)، بينما المسند ورد نكرة في كلّ من الأبيات الثلاثة في (معَنّى ، إلى الخَيْر ، مَفْرُوضٌ) .

النَّمط السّادس : **ناسخ + المسند (شبه جملة) + المسند إليه (معرفة)**

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 71.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 134.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 171.
[4] المصدر السابق نفسه ، ص: 75.

نحو قوله: [1]

تَرُوعُ إِلَى الوَاشِينَ فِيَّ ، و إِنَّ لِي لأُذْنًا بهَا ، عَنْ كُلِّ وَاشِيَة ، وَقْرُ

ج ـــ الجملة الشَّرطِيَّة :

يقول " ابن يعيش " بخصوص جملة الشرط : " فهذه الجملة ، و إن كانت مِن أنْواع الجُمل الفعلِية ، و كان الأصْل في الجملة الفعلية أن يسْتَقِّل الفعل بفاعله نحو : " قام زيدٌ " ، إلا أنَّه لمَّا دخل ههُنا حرف الشرط ربط كلّ جملة من الشرط و الجزاء ، حتَّى صارتا كالجملة الواحدة نحو المبتدأ و الخبر فكما أن المُبْتدأ لا يستقِلّ إلاّ بذكْر الخبر ، كذلك الشَّرط لا يستقلّ إلاّ بذكْر الجزاء ... " [2] ، و يقوم الاتِّصال بين جملة الشَّرط و الجزاء بمجموعة من الأدوات التي تتباين في وظائفها بحسب السِّياق الذي ترد فيه ، و إذا نظرنا إلى الجملة الشَّرطية في رُوميات أبي فراس الحمداني عثرنا لها على عِدَّة أنْماط مخْتلفة تتوزع بحسب أداة الشَّرط ، و تحتلُّ نسبة هامة مقارنة مع باقي التراكيب الأخرى و ذلك بتواترها نحو سبع و أربعين و مائة مرَّة ، وتتوزع وفق الجدول الآتي :

أداة الشَّرط	تواترها	نسبة تواترها
إنْ	62	% 42.17
إذا	50	% 34.01
لَوْ	19	% 12.92
مَنْ	10	% 06.80
لَوْلاَ	05	% 03.40
مَتَى	01	% 0.68

نلاحظ من خلال إحْصاء استِخدام أدوات الشَّرْط أنّ (إنْ) أكثر حروف الشَّرْط استِعمالاً ، و تتوزَّع الجمْلة الشَّرْطية وفق الأنْماط الآتية :

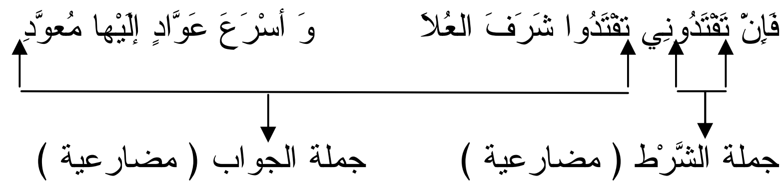
[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 119.
[2] صالح بلعيد : الإحاطة في النحو (النحو الوظيفي) ، ص: 90.

النَّمط الأوَّل : الشَّرْط بـــ " إنْ "

تحْتَلّ " إنْ " الشرطِيَّة المرتبة الأولى في شعر الرُّوميات بتواتر بلغ نحو إثنين و ستين مرَّة أي نسبة 42.17 %، من صورها :

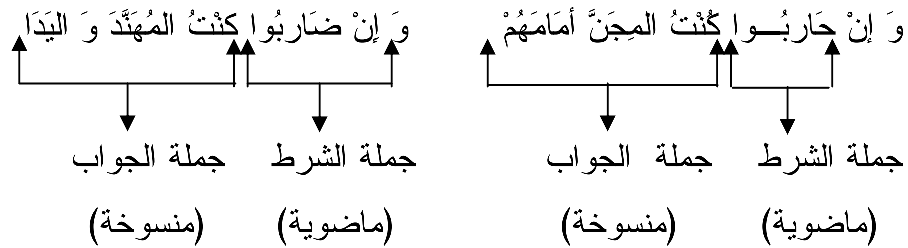
الصُّورة الأولى : **أداة الشَّرط (إنْ) + جملة الشَّرط + جملة الجواب**

نحو قول الشّاعر : (1)



و جملة الجواب (تفْتَدوا شرف العُلا ..) نقلت لنا حالة الشَّاعر الأسير المثخنة بالجراح، إلى جانب عُلُوّ نسبه .

و نحو قوله : (2)



---

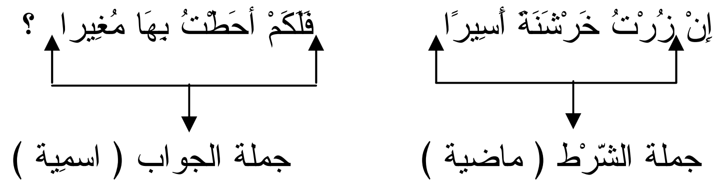
1) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 69.

2) المصدر نفسه ، ص: 73.

ساهم حسن التقسيم في هذا البيت في تحقيق انسجام موسيقي ، علاوة على إبرازه بعض ما يتحلى به الشَّاعر مِن صفات كالعزيمة و الإقدام و حسن بلائِه في القتال، و دعمه و مساندته لمن يستنجد به.

الصُّورة الثانية : **أداة الشّرط (إنْ) + جملة الشَّرط + الفاء + جملة الجواب**

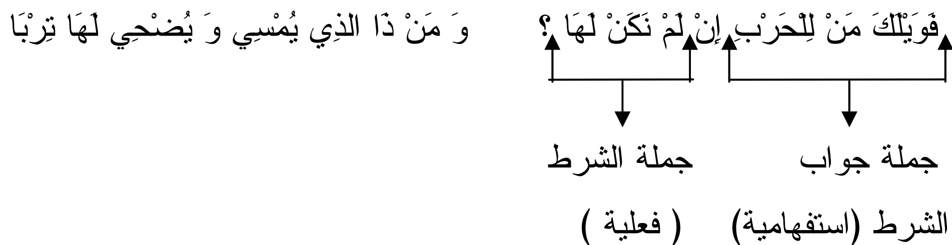
احتوت بعض الأبْيات الشِّعرية في الرُوميَّات على " الفاء " ،و التي عثرنا عليها في جملة الجواب ، هذه الفاء التِي " تَضمُّ ما بعْدها إلى ما قبْلها ، و يُسَمِّيها بعض النُّحاة فاء الإتّباع ؛ لأنَّ المرتبط بها يتبع الكلام السَّابق " [1]،و من استخداماتها قول الشَّاعر : [2]



ارْتَبطت جملة جواب الشَّرط (فلكَمْ أحطْتُ بها مُغِيرا) بالفاء ، و هي جملة اسمية صُدِّرت بـــ " كم " الخبرية، و لها دور هام في إبراز شجاعة الشَّاعر .

الصُّورة الثالثة : **جملة الجواب + أداة الشّرط (إنْ) + جملة الشَّرط**

مثل قول الشَّاعر : [3]



---

[1] محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 264.

[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 116.

[3] المصدر نفسه ، ص: 39.

قدّمت جملة الجواب في البيت الأول الصدر ، مراعاة للوزن و القافية ، و كان غرض تقديمها في البيت الثاني (الصدر) لفت انتباه المخاطَب إلى عظمة المخاطِب .

النَّمط الثاني : الشَّرْط بــ " إذَا " :

تواتر الشَّرط بهذه الأداة في شعر الرُّوميات نحو خمسين مرّة بنسبة 34.01 %، و هي ثاني نسبة مِن حيث تواتر أدوات الشَّرْط، و " إذا " : " هي ظرْف للزَّمان المستقبل يفيد الشَّرط ، و تخْتصُّ بالأمْر المُتيقَّن منه أو المظنُّون " .[1] و لها عدّة صور :

الصُّورة الأُولى : أداة الشرط (إذَا) + جملة الشَّرْط (ماضية) + جواب الشرط (ماضية)

نحو : [2]

إذا خِفْتُ مِنْ أخْوالِي الرُّومَ خطّةً   تخَوَّفْتُ مِنْ أعْمَامِي العُرْب أرْبَعًا

و قوله : [3]

إذا أدَرْنَ على النَّدامَى كَأْسَهَا   غَنَّيْنَا شِعْر ابنَ أوسِ الطَّائِي

توحي جملة جواب الشَّرْط في عجز البيت الأول (تخَوَّفْتُ) بالمخاطر المحدِّقة بالشاعر من بني قومِهِ ، أمَّا في عجز البيت الثاني (غنَّيْنَا) ففِيها إشادة بشُرُب الخمر و مجالس اللهو التي عاش فيها الشَّاعر و الْتَذَّ بها.

الصُّورة الثانية : جملة الجواب + أداة الشَّرط (إذا) + جملة الشَّرْط (فعلية)

[1] صالح بلعيد : الإحاطة في النحو (النحو الوظيفي) ، ص: 94.
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 135.
[3] المصدر نفسه ، ص: 15.

نحو :[1]

رَعَى اللهُ أوْفَانَا إذَا قَالَ ذِمَّةً   وَ أنْفَذَنَا طَعْنًا ، وَ أثبَتَنَا قَلْبَا

قُدِّمت جملة جواب الشرط (رعَى اللهُ أوفَانًا) نظرًا لتعدُّد العناصر اللُّغوية في جملة الشَّرط .

الصُّورة الثالثة : جملة الجواب (استفهامية) +أداة الشَّرط (إذا)+ جملة الشَّرط (فعلية)

تصدَّرت جملة جواب الشَّرط بأدوات الاستفهام نحو : [2]

وَهَلْ يَتَجَافَى عَنِّي المَوْتُ سَاعَةً   إذَا ما تَجَافَى عَنِّي الأسْرُ ، و الضُّرُّ ؟

و الغرض من الاستفهام في جملة الجواب هو نفِي الشّاعر عدم إدْراك المنيَّة إليهِ إذا ما حضَرَ أجَلُهُ .

الصُّورة الرَّابعة : أداة الشَّرْط (إذا)+ جملة الشّرط (منسوخة)+ الفاء +جملة الجواب(اسمية)

نحو : [3]

إذَا كَانَ سَيْفُ الدَّوْلَة المَلْكُ كَافِلِي   فَلاَ الحَزْمُ مَغْلُوبٌ وَ لاَ الخَصْمُ غَالِبُ

وقوله : [4]

إذا كَانَ فَضْلِي لاَ أُسَوِّغُ نَفْعَهُ   فَأَفْضَلُ عِنْدِي أنْ أُرى غيْرَ فَاضِلِ

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 41.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 121.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 37.
[4] المصدر السابق نفسه ، ص: 180.

و العلّة في ارتباط جملة الجواب بالفاء في البيْت الأوّل تصديرها " بلاَ " النَّافِية ، و في البيت الثاني كونها اسْمِيَّة .

الصُّورة الخامسة : أداة الشَّرْط (إذا)+جملةالشرط (اسمية)+الفاء +جملة الجواب (اسمية)

نحو : [1]

إذا اللهُ لَمْ يَحْرُزْكَ مِمَّا تَخافُهُ   فَلاَ الدّرْعُ مَنَّاعٌ و لاَ السَيْفُ قَاضِبُ

صُدّرت الجملة الشَّرْطية في هذا البيت باسم ، في حين ارتبطت جملة الجواب بالفاء لتصدُّرها " بِلاَ " النفي.

النَّمط الثالث : الشَّرط بـــ " لَوْ " :

تواتر هذا النَّوع مِن الشَّرْط فِي الروميات نحو تسع عشرة مرَّة بنسبة 12.92 %،وتوضع " لَوْ " للشَّرْط في الماضِي [2] ، و هي حرف يفيد الامتناع [3]، أي أن يمتنع بها الشيء لامتناع غيره ، من صورها :

الصُّورة الأولى:أداة الشَّرط (لو)+جملة الشَّرط (فعلية أو اسمية)+جملة الجواب(فعلية أواسمية)

نحو: [4]

وَ لَوْ قَدْ رَجَوْتُ اللهَ لاَ شَيءَ غَيْرَهُ   رجَعْتُ إِلَى أعْلَى و أَمَلْتُ أوْسعَا

جملة الشَّرط في هذا البيت ماضية ، مُثبّتة ، مُؤكّدة بـــ (قد) ،و جوابُها جملة فعلية ماضوية.

---

1) المصدر السابق نفسه ن ص: 37.
2) ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، حـــ 1 ، ص: 422.
3) صالح بلعيد : الإحاطة في النحو (النحو الوظيفي) ، ص: 94.
4) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 135.

و قوله : [1]

فَلَوْ أَنَّنِي مُكَّنْتُ مِمَّا أُريدُهُ   مِنَ العَيْشِ ، يَوْمًا، لمْ يَجِدْ فِيَّ موْضِعَا!

في هذا المثال جاءت جملة الشَّرط منسوخة مصدّرة " بأنْ " ، أما جوابُها فجملة مضارعية منفية بـــ " لَمْ" في (لَمْ يَجِدْ) .

الصُّورة الثانية : **أداة الشَّرط (لو) + جملة الشَّرط (فعلية أو اسْمية) + اللاَّم + الجملة جواب (فعلية أو منسوخة)**

نحو : [2]

وَ لو أَنَّنِي أكْنَنْتُهُ فِي جَوَانِحِي   لأوْرَقَ مَا بَيْنَ الضُّلُوعِ وَ فَرَّعَا

و قوله: [3]

و لَوْ لَمْ تَنَلْ نَفْسِي ولاَءَكَ لَمْ أَكُنْ   لأُورِدَهَا فِي نَصْرِهِ كُلَّ مَوْرِدِ

صدّرت جملة الشَّرط في صدر البيت الأول بـــ " أنّ " و هي بِذلك جملة منْسُوخة ، وتصدّرت جملة الجواب في البيتين بـــ " اللاّم " ،و تسمى " بلاّم الجوَاب " " و قد اختلف فيها النّحاة فمنهم من رأى أنّها تؤكّد ارتباط الجملة الواردة بعدها بما قَبْلَهَا " [4] ، و جاءت جملة الجواب فعلية ، ماضية ، في البيت الأوّل ،و مضارعة فِي البيت الثَّاني ، مشترطًا في البيت الأوّل بأنّ إكنان الشّاعر لحب سيف الدّولة يوجب إظْهاره و تفرُّعه و نمّوه ، و في البيت الثاني

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 135.

2) المصدر السابق نفسه.

3) المصدر السابق نفسه ، ص: 70.

4) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 287.

اشترط بالنَّفي بأنَّ عدم كسْب ولاء ابن عمّه له يُوجب عدم دعْمه و تضحيته (أي الشاعر) من أجله .

النّمط الرَّابع : الشَّرط بـــ " مَنْ " :

تواترت " مَنْ " الشّرطية نحو عشر مرَّات في شعر الرُّوميات بنسبة 06.80 %،متضمِّنة في ذلك معنى " إنْ "، و لها عدّة صُور منها :

الصورة الأولى : **أداة الشّرط (من) +جملة الشّرط (فعلية أو منسوخة) + جملة الجواب (فعلية أو منسوخة)**

نحو : [1]

مَنْ كَانَ مِثْلِي لَمْ يَبِتْ إلاَّ أسِيرًا أوْ أمِيرًا

وردت جملة الشّرط (كَان مِثْلِي) ماضية ، مصدّرة بفعل غير تام وظّفهُ الشّعر لِيتحدَّث عنْ ذاتِهِ ، و قدْ دلّ على الاسْتِمْراريّة ، و جملة الجواب مُضارعية مصدّرة بـــ " لَمْ " النّافية ؛ إذْ اشْترط الشّاعر أنه مَنْ كان في مثل حالته أوْ وضعه فإنّه لا يمكنه إلاّ أن يكون بين حالتين : إمَّا أسِيرا أو أمِيرا، و هو طباق أدّى- إلى جانب إثراء النغم الموسيقي- تأكِيد المعنَى المتمثّل فِي إظْهار شهامة الذَّات الشَّاعرة و شرفِها .

الصُّورة الثانية : **أداة الشّرط (من) + جملة الشرط (فعلية أو منسوخة) + الفاء + جملة الجواب (فعلية أو حالية أو منسوخة)**

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 117.

نحو قوله : [1]

مَنْ كَانَ مِنْ كُلِّ مَفْقُودٍ لنَا بَدلاً   فَلَيْسَ مِنْهُ على حالاتِهِ بدَلُ

و قوله: [2]

مَنْ كَانَ سُرَّ بِمَا عَرَا   نِي ، فَلْيَمُتْ ضُرًّا وَ هَزْلاً

و قوله : [3]

وَ مَنْ لَمْ يُوقِّ اللهُ فهُوَ مُمَزَّقٌ!   وَ مَنْ لَمْ يُعِزِّ الله فَهوَ ذَلِيلُ

الجملة الشّرْطية في البيْت الأول و الثّاني منسُوخة ، و في البيت الثالث فعلية مصدّرة بـــ: "لم " النّفي ، أمّا جملة الجواب فصدّرت بالفاء في الأبيات الثلاثة و هي منسوخة في الأوّل ، وفعْلِية مصدرة بِلام الأمر في الثاني ، و جمْلة حالية في البيت الثالث في (فهُوَ مُمَزَّق / فهُوَ ذلِيلٌ) ، و في هذا البيت حُسْن تقسِيم ساهم في تحقِيق الانْسِجام المُوسيقي إلى جانب تأكِيد المعنى الحِكَمي الذي أراده الشّاعر و المتمثل في تشتُّت المرء و هَوانِه إذا لمْ يَصُنْهُ و يُعِزّه المولى تعالى.

النَّمط الخامس : الشَّرط بـــ " لولاَ "

تدُلّ " لولا " على امتناع الشيء لوُجود غيرِه ، أو وقوع شيء لأجْل شيء ، أو هِي حرْف امْتناع لوُجُوبٍ أو لِوُجُودٍ .... و قيل إنَّها حرف امتناع لوجُوب إن كان الكلام بعدها مُثبّتًا ، وحرف وجود لامتِناع ، إنْ كان مَنْفِيا " [4] .تواترت في الرّومِيات نحو خمس مرات بِنِسبة 03.40 %، و هي نسبة قليلة مقارنة مع سابقاتِها ،و من صورها :

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 153.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 175.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 172.
4) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 290.

أداة الشّرط (لولا) + جملة الشّرط (اسمية)
+ جملة الجواب (فعلية أو مجزومة أو منفية)

نحو : [1]

لَوْلاَ اعتِذَارُ أخلاَئِي بِكَ انْصَرَفُوا   بوَجْهِ خَزْيَانَ لَمْ تُقْبَلْ مَعَاذِرُهُ

و قوله : [2]

لَوْلاَ تَذَكُّر مَنْ هَوِيتُ بِحاجِرٍ   لَمْ أبْكِ فِيهِ مَـــــوَاقِدَ النِّيرَانِ

و قوله : [3]

لولاَ العجُوزُ بمنْبج   مَا خِفْتُ أسْبَاب المنِيّه

وردتْ الجُمْلة الشَّرْطِية في البيت الأول مُركّبًا إضافيا (اعتذارُ أخِلاّئي) ،و فعلية في البيت الثاني (تذكُّر) ،و اسْمًا معرفا " بـــالــ " في " العجوز " في البيت الثالث ، و جوابها فعلية ماضية في البيت الأول ، و مجْزُومة بــ " لم " في الثاني ، و منْفِية في الثالث ، و قَدْ أدَّت "لولاَ" في الأبْيات الثلاثة تقْوية الكلام .

النّمط السادس : الشّرط بـــ " مَتَى " :

ورد استعمال هذه الأداة مرّة واحدة فِي روميات الشاعر بنسبة 0.68 % ، و هي بذلك تعدُّ أضْعف نسبة موازنة مع سابِقاتها من أدوات لأنها " لا تدلُّ أصْلاً ،على الشرط ، فالأولى استخدام الأصول بدلاً من الفُرُوع " [4]. و له صُورة واحدة و هي :

---

1) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 105.
2) المصدر نفسه ، ص: 214.
3) المصدر نفسه ، ص: 223.
4) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص: 295.

أداة الشَّرط (متَى) + جملة الشَّرط (فعلية) + الفاء + جملة الجواب (اسمية)

نحو : [1]

فَلاً تَعِدُوني نِعْمَةً ، فَمَتَى غَدَتْ فَأَهْلِي بِهَا أَوْلَى وَ إِنْ أَصْبَحُوا عِدَا

صُدّرت جملة جواب الشّرط بالفاء في (فأَهْلِي بِهَا أَوْلَى) لِإنها جملة إسمية ، و هي توحي ببقاء الشّاعر على عهده ووفائِهِ لأهلهِ مِن آلِ حمْدان .

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 73.

الفصل الثاني : الأساليب الإنشائية : الإنشاء الطلبي ، صيغه و دلالاته

ثانيًا : الجمْلة الإنْشَائية :

الإنْشَاء لُغَةً يَعْنِي : الإيجَادْ و اصْطِلاحًا : ما لاَ يَحْتَمِل الصِّدْق و الكَذِبْ لذاتِه ،نحو "اغْفِر" و " ارْحَمْ " ، فَلاَ يُنْسَبُ إلَى قائِلِهِ صِدْقٌ أو كَذِبْ [1] .

و تشتمل الجمْلة الإنْشَائِيَّة على أنماط نحوية عِدَّة، فهي ترتكز على أدوات خاصَّة كالاستفهام أو النِّداء ، أو صيغْ مُعَيَّنَّة تُبْنَى عليْها بعض عَناصِرها كصيغة الأمرو الاستفهام والتَمَنِّي و النَّهي ... ، و تسهم فيها هذه العناصر بأكْبر قِسط في تَحْديد مدْلولِها ، و تعبيرها عن جملة من الانْفِعالات ، و ارتِباطها بمعَانٍ عِدَّة تُستَوحَى من السِّياق . و سَنُحَاول في هذا الفصْل استِجْلاء خصائِص الجُمْلة الإنْشَائِية الطَّلبية بصِيَغِها و دَلالاتِها .

و الإنْشَاء الطَّلبي :" هُوَ الذِي يَسْتَدْعِي مَطْلُوبًا غَيْر حاصِل فِي اعْتِقَاد المُتَكَلِّم وقت الطَّلبْ، و يَكُون بخَمْسَة أشْيَاء : الأمْر، و النَّهْي، و الاِسْتِفْهَام، و التَّمَنِّي ،و النِّداء" [2] .

و قد تواترت الجملة الإنشائية الطلبية في شعر الروميات نحو سبع و ستين و مائتين أي بنسبة 36,82 % .

و سَأتناول فيما يلِي أحْوَال الجملة الطَّلبية المخْتَلِفة في رُوميَّات أبي فِراس الحَمدانِي ، ويُلَخِّص الجدْول الآتِي تَواتُرها و نِسْبة شيُوعِها .

الجملة الطلبية	تواتُرها	نسبة تواتُرها
الاسْتِفهام	117	% 43.82
النِّداء	65	%24.34
الأمْر	44	%16.47
النَّهي	23	%08.61
التَّمَنِي	18	%06.74

[1] السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، ص: 54.

[2] المرجع نفسه ، ص: 55.

إنَّ ما نُلاحِظه مِنْ خِلال هذا الجدول ارْتِفاع نِسْبة تَواتر الاسْتِفْهام ، لِذا عُدَّ الأخِير أهَم ملْمَحٍ أسْلوبي في شِعْر الرُّوميات ، ثم يَلِيه أسْلوب النِّداء و الأمر، و باقِي الاسَالِيب الإنْشائِية الطَّلَبيَّة الأخرى ، و نستطيع أنْ نَتَبَيّنها كالآتِي :

1 ــ أسلوب الاسْتِفهام :

الاستفهام : " طلب الفهم بأداة مخصوصة ، أو : هو طلب الجواب مَعَ سَبْق جَهْل المسْتَفْهم أو : هو تَنْبيه السَّامع إلى نَفْسِهِ فيخجل و يَرْتدع وَ يَعي الجوابْ " [1]، وَ لَهُ عِدَّة أدَوَات تتمثَّل فِي: الهَمْزَة ، أمْ ، هَلْ ، و مـــَا ، مَنْ ، وأيْ ، و كَمْ ، و كَيْفَ ،وَ أيْنَ ، و أنَّى ، و متَى، وأيَّانَ.

و ما نلاحظه من خلال الإحْصاء السَّابق ارتِفاع نسبَة الاستِفْهام ؛ إذْ بلغت نسبته41.05 % بتواتره أحد عشَرة و مائة مرة ، و هو بِذلك يَحْتَلُّ المرتبة الأولى قياسًا مع الأساليب المُتَبَقِّية .

و قدْ اعتَمد أبُو فراس على التنويِع في استخدام أدوات الاستِفهام ، و هو تنويع مكَّن من كشف ما في نفس الشَّاعر الأسِير من قلق و حيرة دائِميْن ، و لم يكْتَف فقط بهذا التَّنويع بل أحيانا نجِده يلْتَزِم تكرار أداة بعيْنهافي بعْض التَّراكيب . و سنَتَبَيَّن في الجدول الآتي نسبة تواتر أدوات الاستفهام :

أداة الاستفهام	تواترها	نسبة تواترها
الهمْزَة	49	%41.88
أيْن	28	%23.93
منْ	26	%22.22
هَلْ	24	%20.51
كيْفَ	16	%13.67
كَم	13	%11.11
مَا	09	%07.68
أيُّ	07	%05.98
لِمَ	03	%02.56
مَتَى	02	%01.70

[1] زين كامل الخويسكي: الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي)، ص: 163.

نُلاحِظ من خلال هَذَا الإحْصَاء ارتِفاع تواتر الاستفهَام بـــ (الهَمْزة) و(أين) و (مَنْ) و(هَلْ)، بينما باقي الأدوات فتمثِل نسبًا متوسِّطة و ضعيفَة موازنة مع مَا سَبَقها مِنْ نِسب ، ونوَضِّح ذلك فيما يلِي :

1 ـــ الاستفهام :

أ ـــ التركيب الاستِفهَامِي المُعْتَمد علَى الهَمْزة : ولَه عِّدة صور:

الصُّورة الأولى : | **الهمزة + جملة ماضية**

نحو قوله : [1]

يَا سَيِّدَيَّ أرَاكُمَا لاَ تَذْكُرَانِ أخَاكُمَا!
أوجَدْتُمَا بدلاً بِهِ يَبْني سَمَاءَ عُلاَكُمَا!
أوَجَدْتُما بدلاً بِهِ يَفْري نُحُور عِدَاكُمَا؟

تَكرَّر الاستفهام بالهمزة مرتبطًا بالفعل الماضِي في صدري البيْتَيْن الثاني و الثالث في عبارة (أوجَدْتُهَاَ) ،و قد سِيــق الاستِفهــام هنا لتوكِيــد معنـــى العتاب الـــذي وجَّهه الشَّاعــر إلـــى ابنيْ سيف الدَّولة (أبا العلاء ، و أبا المكـَـارم) ، و تذكِيرهما بما له من فضل عليهما .

و يقول : [2]

خَلِيلَيَّ ، لِمَ لاَ تَبْكِيَانِي صَبَابَةً أأَبْدَلْتُمَا بالأجْرَعِ الفَرْدِ أجْرعَا* ؟!

أفَاد الاستفهام في عجز البيت (أأَبْدَلتما) التوبيخ و التَّقريع من طرف الشَّاعر لابن عمه عن تأخّره بالفداء .

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 197.
[2] المصدر نفسه ، ص: 134.
* الأجرع : رملة مستوية لا تنبت شيئا .

الصُّورة الثَّانية : الهَمْزة + جملَة مضَارعَة

نحو : [1]

أتَحْمِلُ مَخْزُونَ الفُؤَادِ قَوَادِمٌ   عَلَى غُصُنِ المسافةِ عَالِ ؟

اتَّصلَ الاسْتِفهام بالهمزة بفعل مضارع (تَحْمِلُ) ،و قدْ دَلَّ على استنْكار الشَّاعر / الأسِير لأمر الحَمَامة، التِي تَنْعَمُ بالحُرّية على غُصْنِ الشَّجرة و هي مع ذلِكَ حَزِينة مُتَعَجِّبًا في الآن ذاتِهِ، و هناكَ من رأى " أنَّ التَّعَجُبَ كثير الورود مع الإنْكَار ، لأنَّ الأمر إذَا كان محلَّ إنكار فقدْ صار مدْعاة للعَجَب و التَّعجيب ، و من هنا كانَتْ صلة التَّعَجُّب بالإنكار قوية " [2].

و قوله : [3]

أتَزْعَمُ يَا ضَخْمَ اللّغَادِيدِ ، أنَّنَا   وَ نحنُ أسُودُ الحَرْبِ لا نَعْرِفُ الحَرْبَا

و قوله : [4]

أأجْحَدُهُ إحْسَانهُ فيَّ ، إنَّنِي   لكَافِرٌ نُعمى إنْ فَعَلْتُ مُوارِبُ

و الغرضْ من الاستِفهام في البيت الأوَّل أدائِه لْمَعنَى استِنْكار الشَّاعر و تهكُّمه بالدّمستق الدِّي أنْكَرَ على آلِ حمدان معْرِفة الحرب و بأنَّهم مجَرَّد كُتَّاب ، متجَاهِلا بِذَلِكَ بأنَّهم فرسان وشُجِعان في خوض غِمار الحروب ، كما أفاد في البيت الثاني تقرير و تثبيت الشَّاعر فعل إحسان ابن عَمّه إليه، فهو ولي نعمَتِهِ و صاحِبُ فضلٍ عليه و هو أمر لا سبيل لجحْدِهِ و إنكارِهِ .

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 175.
[2] قطبي الطاهر : بحوث في اللغة ، الاستفهان البلاغي ، القسم الثاني ، ص: 50.
[3] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 39.
[4] المصدر نفسه ، ص: 37.

الصُّورة الثَّالِثة : الهمْزَة + جملة اسْمِيَّة

نحو : [1]

لاَ تُشْعَلَنَ ، فَمَا يَدْرِي بِحُرْقَتِهِ   أَأَنْتَ عَاذِلُهُ ؟ أَمْ أَنْتَ عَاذِرُهُ ؟

و قوله : [2]

بِأَقْلاَمِنَا أَجْحِرتَ أَمْ بِسُيُوفِنَا ؟   وَأُسْدَ الشَّرى قُدْنَا إِلَيْكَ أم الكتْبا ؟

ارتبط الاسْتِفهام في البيت الأوَّل مِنَ الشَّطر الثَّاني بالضَّمير المنفصل (أنْتَ) ،وهو مبتدأ مُقَدَّم يلِيهِ خَبَرُهُ (عاذِلُهُ) ، فأفَاد هذا الاستِفهام بيان التَّسْوية ؛ إذْ الشَّاعر مُحْتَار بينَ أنْ يلُوم الحبيب النَّائِي أو بين رفْع اللَّوْم عنه ؟

بينمَا حُذِفت أداة الاستِفهام (الهمزة) في الشَّطْر الأوَّل من البيت الثَّاني ، و تقْدِير الكلام (أبِأقْلاَمِنَا ..) و حُذِفت مراعاة للوزن ، و الاستِفهام هنا أيضًا لغرضْ بيَان التَّسْوِية ، فالشَّاعِر يستَفْهِم مُسْتَنْكرا في الآن ذاتِهِ على العَدُو (الدمستق) اعتبارهُ آل حمدَان أهل كتابة لا أهْل قِتَال، مقدِّما فِي ذَلِك التَّرْكِيب الاسْمي المكوَّن من الجَار و المجْرُور (بأقْلامِنا) .

و قد تدْخل همزة الاستفهام على (مَا) النَّافِية فتُفيد معاني مُخْتَلِفة ، نحو: [3]

أما لجميلٍ عندكُنَّ ثوابُ   و لا لمُسِيءٍ عندكُنَّ متابُ ؟

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 105.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 40.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 26.

و قوله : [1]

أمَا أنَا أعْلَى مَنْ تَعُدُّون هِمَّةً ؟ وَ إن كُنْتُ أدْنَى مَنْ تَعُدّون مَوْلِدا ؟

و قوله : [2]

أرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ أمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَ لاَ أمْرٌ ؟

أفَاد الاسْتِفهام فِي البيْت الأوّل الاستِعْطَاف و الالتِماس الدّيْن توجَّه بهما الشَّاعر لابن عمِّهِ بقَصْد الفِداء . و أفَاد في البيت الثَّاني تقرير مكانة الشَّاعر المرْمُوقة و أهَمّيَتُهَا بين قومه ، في حين أفاد في البيت الثالث تعجُّب المخَاطِب لِأمر المُخاطَب الدِّي تجِدُهُ صخْرة صَمَّاء أمام الهَوَى بِحَيْث يَصْعب انقِياده له بِسُهُولة .

و قدْ تَدْخُلُ الهمْزة على (لَمْ) الجازمة للفعل المُضَارِع . نحو قوله : [3]

ألَمْ يَعْلَم الدُّلاَنُ أنَّ بَنِي الوَغَى كَذاكَ ، سَلِيبٌ بِالرِّمَاحِ وَ سَالِبُ

و قوله : [4]

ألَمْ نُفْنِهِم قَتْلاً و أسْرًا سُيُوفنا وَ أسْدَ الشّرى الملأى و إنْ جَمَدَتْ رُعْبَا

جاءت الهمزة في البيتين لِطلب التَّصديق ، فالشَّاعِر في هذا الموْقف بِصَدد تذكير العدُو ببسالته الفذَّة في القِتال و بثِّ الرُّعب و الرَّهبة في صدور أسْيادهم .

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 73.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 118.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 36.
4) المصدر السابق نفسه ، ص: 40.

ب ــ التَّركِيب الاستفْهامِي المعتمد على " أيْنَ " :

تواتر الاستفهام بـــ " أيْنَ " نحو ثَمَانِ و عِشْرِين مرة، بنسبة 23.93 % من مجموع نسب استخْدام أدوات الاسْتِفهام ، و الاسْتِفهام بها سؤَال عَنِ المكان ، من صُورها التِي عَثَرْنَا عليْها في روميَات أبي فِراس :

الصورة الأُولى : | **أيْنَ + جملة اسمية مُعرَّفة** |

نحو قوله: (1)

يَا مَنْ أَتَتْهُ المَـــــنَايَا غيْـرَ حَافِلَةٍ   أيْنَ العَبِيدُ و أيْنَ الخــــيْلُ و الخَــولُ؟

أيْنَ اللُّيُوث التِي حَوْليكَ ، رابِضَةً ؟   أيْنَ الصّنَّائِعُ ؟ وَ أيْنَ الأهْلُ ؟ مَا فَعَلُوا ؟

أيْنَ السُّيوفُ التي يَحمِيكَ أقْطعُهَا ؟   أيْنَ السَّوابِقُ ؟ أيْنَ البيــضُ و الأسَلُ ؟

و قوله : (2)

أيْنَ المحبَّةُ ،و الذِّمَا   مُ ومَا وَعَدْتَ مِنَ الجَمِيل ؟

و قوله : (3)

أيْنَ المَعَالِي ، التِي عُرِفتَ بِهَا   تَقُولُهَا ، دَائِمًا ، و تَفْعلُهَا ؟

و قد وُظفت الأداة " أيْنَ " كما لاحظنا من خِلال هذِهِ الأمْثِلة للسُّؤَال عنْ مكان الأشْخَاص ، و الحيوانَات ،و الجمادَات (أدوات الحرب) ،و المجرّدات (المحبَّة ، المعالي) .

الصُّورة الثانية : | **أيْنَ + شِبه جملة** |

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 153.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 174.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 179.

مثل قوله: [1]

بِمنْ يَثِقُ الإنْسَانُ فِيما يَنُوبُهُ   وَ مِنْ أَيْنَ لِلْحُرِّ الكَرِيمِ صِحَابُ؟

و نحو قوله: [2]

أَخِي لاَ يُذِقْنِي الله فُقْدَانَ مِثْلِهِ!   وَ أَيْنَ لهُ مِثْلٌ ، و أَيْنَ المُقَارِبُ ؟

لقد كثر استخدام الأداة (أيْنَ) في الأبْيات المفردة و المجْتمِعة خاصة ــ كما سبق و أن رأينا ــ و ساهمت فِي تماسك الأبيات ، و ما تواترها مكرّرة إلاّ تأكيدا من الشّاعر في معظمه على تسَاؤُلِهِ عن مكان تِلْكَ الخِصَال النَّبيلة التِي تَحَلَّى بها ابن عمِّهِ سابقًا من محبَّة و إحسان ووفاء .. فأين منه كلّ ذلك و هو أسير في بلاد الرُّوم؟ .

ج ــ التركيب الاستِفهامِي المعْتَمد على " مَن " :

وَ " مَن ":" موضوعة للاستفهام ، و يُطْلَب بهَا تعيين العُقَلاء " [3] . تواترت في شعر الرُّوميات نحو سِت و عِشْرين مَرَّة بِنِسْبَة 22.22 %. من صورها :

الصورة الأولى : | **مَنْ + جملة اسمية**

نحو قولِهِ: [4]

فَوَيْلَكَ مَنْ لِلْحَرْبِ إنْ لَمْ نَكُنْ لَهَا؟   وَ مَنْ ذَا الذّي يمْسِي و يُضْحِي لَهَا تِرْبًا؟
وَ مَنْ ذَا يَلُفُّ الجَيْشَ مِنْ جَنَبَاتِهِ ؟   وَ مَنْ ذَا يَقُودُ الشُّمَّ أو يَصْدمُ القَلْبَا ؟

تَعَدُّد التَرَاكِيب الاستِفهامية بالأداة (مَنْ) دالّ على عُلُو هِمَّة المُخاطِب (الشَّاعر) و مكانته بين قومِهِ ،و في مجال القِتال، فخرج السُّؤَال إلى معنى الفَخْر ، و قد ارتَبَطَت أداة الاستفهام في

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 27.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 37.
[3] السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، شرح و تحق : حسن حمد ، ص: 65.
[4] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 39.

البيت الأوّل من الشّطر الأوّل بشِبه الجملة (جار و مجْرُور) ، و باسم الإشَارة في عجز البيت، و البيت الذي يليه صدرا و عجزًا .

الصُّورة الثَّانية : مَنْ + جملة فعلية

نحو قوله : [1]

أيَا أُمَّ الأسِيرِ ، لِمَنْ تُرَبَّـــى وَ قَدْ مُتِّ ، الذَّوائِبَ و الشُّعُورُ ؟

إذا ابْنُكِ سَارَ فِي بَرٍّ و بَحْرٍ فَمَنْ يَدْعُو لَهُ ، أوْ يَسْتَـــــجِيرُ ؟

و بعد عدّة أبيات من القصيدة نفسها (أيا أم الأسير) يقول : [2]

بمنْ يُسْتَدْفَعُ القدَرُ المُوَقَّى؟ بمن يُستَفْتَحُ الأمْرَ العَسِيرُ ؟

دلَّتْ التراكيب الاسْتِفْهامية المُتَعَدِدة في هذِهِ الأبْيات على مكانة الأم في حياة الشَّاعر ، في حمايتها له و بدعواتها و خوفها عليه، فبِمَنْ يَسْتجِيرُ إذَا ألَمَّتْ بِهِ الملمَّات بعد تواري هذا الحِصْن المَنِيع تحت الثُّراب ؟، فجاءت أدوات الإستفهام ــ تبعًا لذلك ــ مُكَرَّرة من قبيل التَّفَجُّع و هَوْلِ هذه الصَّدْمة على قَلْب الشَّاعر الأسير .

د ــ التركيب الاستفْهامِي المُعْتمد على " هَلْ ":

تواتر الاستفهام بـــ " هَلْ " في روميَّات أبي فراس نحو أرْبع و عِشْرين مرة ، بنسبة 20.51 % ،و يعني هذا الاستفهام: " طَلَبُ التَّصْدِيق الايجابي دُونَ التَّصَوُر ، و دون التَّصْدِيق السَّلبي " [3] ،و فِيها يجاب بـــ " نعم " أو " لاَ" .أهم صُوَر هذا الاسْتِفهام :

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 122.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 123.
[3] ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، حـــ 1 ، ص: 386.

الصُّورة الأولى : | **هَلْ + جُمْلة مُضَارِعة** |

نحو قوله : [1]

وَ هَلْ يَدْفَعُ الإِنْسَانُ مَا هُوَ واقِعٌ و هَلْ يَعْلَمُ الإِنْسَانُ مَا هُوَ كَاسِبُ ؟

و قوله : [2]

وَ هَلْ يَتَجَافَى عَنّي المَوْتُ سَاعةً إِذَا مَا تَجَافَى عَنّي الأسْرُ و الضُّرُ ؟

دَلَّ الاستفهام في هَذيْن البيْتَيْنِ على تقرير حقائق ثابتة تَمَثَّلتْ فِي ضَرُورة الإيمان بالقَضاء والقدر، و بحقِيقة الموت التِي لاَ مفرَّ منْهَا ، و جَاء تكرار الأداة " هَلْ " كتأكِيد مِنَ الشَّاعر على مثل هذه الحقائق .

الصُّورة الثانية : | **هَلْ + جُمْلة ماضِية** |

نحو قوله : [3]

وَ هَلْ غَضَّ مِنِّي الأسْرُ إِذْ خَفَّ نَاصِرِي وَ قَلَّ عَلَى تِلْكَ الأمُــور مُسَاعِدِي ؟

دَلَّ الاستفهام هنا على معانٍ تَمَثَّلت فِي استِهزاء الشَّاعر بمصائب الأسْر، و صموده إزاءها بالرَّغْم مِنْ غِياب النَّصير و المُسَاعد .

الصُّورة الثَّالثة : | **هَلْ + جملة اسمية** |

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 36.
[2] المصدر نفسه ، ص: 121.
[3] المصدر نفسه ، ص: 71.

نحو قوله : [(1)]

وَ هَلْ لِقَضَاءِ اللهِ فِي النَّاسِ غَالِبُ   وَهَلْ مِنْ قَضَاءِ اللهِ فِي النَّاسِ هَارِبُ ؟

و قوله : [(2)]

هَلْ أنْتِ يَا رَفقَة العُشَّاقِ مُخْبِرَتِي   عَنِ الخَلِيطِ الَّذي زُمَّتْ أبَاعِرُهُ ؟

اِرْتَبَطَ الاسْتِفهام في البيت الأوَّل بشبه الجملة المُكوَّنة من حرف الجرّ و الاسم المجرور والمُضاف (لِقضَاء الله / مِنْ قَضاء الله) ، و قد أدَّى حسن التَّقسيم في شطري البيْتَيْن إلى إثراء الجانب الموسيقِي ، علاوة على تأكِيد المعنى المتمثّل في ضرورة الإيمان بالقَضاء و القدر .

و دلَّ الاستفهام في المثال الثاني على معنى التَّوسُّل و الاستعطاف، و ساهم الفصْل بين المُبْتَدأ (أنْتِ) و الخَبَر (مُخْبرتِي) بالنِّداء (يا رفقَة العُشَّاق) في تِبيان غاية الاستفهام البلاغِية، و أصل الكلام : (يا رفقَة العُشَّاقِ هَل أنتِ مُخْبِرَتِي) .

هــ ـــ التركيب الاسْتِفهامي المُعْتمد على " كَيْفَ " :

تواتر الاستفهام بـــ (كَيْفَ) نحو سِت عشرة مرة ، بنسبة 13.67 % ،و" " كَيْفَ " يُسْتَفْهَمُ بها عَنِ الحال و تَصَوُّره" [(3)].

و قد تسَاءلَ أبُو فِراس من خلالها عنْ حالة الأشْيَاء فخرج الاستفهام معها عنْ حقيقته إلى معانٍ أخرى من تعَجُّب و إنْكَار ، و لَوْم،... من خِلال عِدّة أنماط و صُوَر ، و هِي كما يلي :

الصُّورة الأولى : | كَيْفَ + جملة مُضارعية مثبَّتة |

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 37.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 104.
[3] زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، ص: 176.

نحو : [1]

– جَاءَتْكَ تَمْتَاحُ رَدَّ وَاحِــدِهَا   يَنْتَظِرُ النَّاسُ كَيْفَ تُقْفِلُــهَا ؟
– تِلْكَ المودَّاتُ ، كَيْفَ تُهْمِلُهَا ؟   تِلْكَ المَواعِيد ، كَيْفَ تُغْفِلُهَا ؟

خرج الاسْتِفهام في البيت الأوَّل إلى غرضٍ أسلوبي مفادُهُ حَيْرة الشَّاعر و إنْكاره لِصَنِيع سيف الدَّوْلة مع أمّه في رَدِّها خائبة بعد أن جاءت تتوسَّله فداء وحيدِها .

وفي المثال الثاني عبَّر الشَّاعر من خلال الاستفهام المكرَّر المرتبط بالجملتيْن المضارعتين (تهملُهَا ، تغفلُهَا) عن استنكاره و لوْمِه الموجَّه لابن عمِّه الذي أغْفل وعوده بالفِداء و تجاهله له.

الصُّورة الثَّانية : كَيْفَ + جُمْلة فعلية مضارعيَّة منفيَّة

نحو : [2]

فادْكُرانِي! وَ كَيْفَ لاَ تَذْكُرَانِي   كُلَّمَا استَخْوَنَ الصَّدِيقُ الصَّدِيقَا

و قوله : [3]

أيَا غَفْلَتَا ، كَيْفَ لاَ   أُرَجِّي الذِّي أحْذَرُ ؟

غاية الاستفهام في البيت الأوّل إبداء تعجُّب الشَّاعر من تناسي أصدقاءه له في أوقات المِحن ، في حين خرج في البيت الثاني إلى إبداء الحيرة و التَّعجُّب .

---

1) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 179.
2) المصدر نفسه ، ص: 49.
3) المصدر نفسه ، ص: 116.

<u>الصُّورة الثالثة</u> : كَيْفَ +اسم معرف بـــ " الـــ " + متمَّم (جار و مجرور) +نعت +جملة حالية

نحو : [1]

كَيْفَ السَّبيل إلى طَيْفٍ يُزَاوِرُهُ   و النَّوم ، في جُمْلَةِ الأحْبَاب ، هَاجِرُهُ ؟

غاية الاستفهام في هذا البيت إبراز عُمْق الأسَى و الحُزْن الذين يلازمان الذَّات المخَاطَبة (ممثلة في القاضي أبي الحصين) ،و ما انْجَرَّ عن ذلك من حِرمانه الرَّاحة و النَّوم .

<u>الصُّورة الرّابعة</u> : كَيْفَ + تركيب إضافي + جملة مضارعيّة نَعْتِيَّة

نحو: [2]

كَيْفَ (اتِّقاء جآذِرٍ) يَرْمِيَنَنَا   بِظُبَى الصَّوارِمِ مِنْ عُيُونِ ظِبَاءِ ؟

أبْرَزَ هذا الاستفهام حال الشَّاعر البائِسة ، و الذي يَقِف عاجِزًا مسْتَسْلِمًا أمام لِحاظِ المحبوب ، وقدْ أبْرزت جملة النَّعت (يرمِينَنَا) فعل المنْعُوت .

<u>الصَّورة الخامسة</u> : كَيْفَ + تركيب إضافي + جملة حالية

نحو : [3]

كَيْفَ (اتِّقاء لحاظِهِ) ، و عُيونُنَا   طُرُقٌ لِأسْهُمِها إلى الأحْشَاءِ ؟

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 104.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 114.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 14.

اتصل الاستفهام بــ (كيف) بالتركيب الإضافِي (اتّقاء لِحاظه) ،و أصل هذا التركيب: (كيف نتّقي لِحاظهُ؟)، فالتركيب (اتّقاء لِحاظهِ) مصدر مضاف لمفعوله، و قد ساهم هذا الاستفهام في إبراز حالة ضعف الذَّات الشَّاعرة أمام هوَى المحْبُوب بلِحاظِه السَّاحرة .

و– التّركيب الاستفهامي المعتمد على "كم" :

تواتر الاستفهام بــ(كم) في شعر الروميات نحو ثلاث عشرة مرة ، بنسبة 11,11 % ، و (كم) " يطلب بها تعيين عدد مبهم " [1] . من صورها :

الصورة الأولى :	**كم + اسم إشارة + اسم معرف بــ(الــ) + جملة منسوخة**

نحو : [2]

إلى كمْ ذا العقابُ و ليسَ جُرْمٌ و كمْ ذا الاعتذارُ و ليسَ ذَنْبُ؟

ارتبطت أداة الاستفهام (كم) باسم الإشارة (ذا) ، و قد أفاد إبراز تعجب الشاعر من استنكار سيف الدولة له ، و مدى جفوته و قسوته معه ، و ما يقابل ذلك من اعتذارات متتالية من طرف الشاعر كرر معها الأداة (كم) إبرازا لحجم القسوة التي تعرض لها من ابن عمه رغم عدم تقصيره معه ، و يشد انتباهنا حسن التقسيم بين الكلمات و العبارات في شطري البيتين ، مما ساهم في إثراء الجانب الموسيقي ، إلى جانب عمق المعنى.

الصُّورة الثانية :	**كَمْ + شبه الجملة (تركيب إضافي أو جار و مجرور)**

[1] السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، شرح و تحق : حسن حمد ، ص: 65.
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 33.

نحو : [1]

أيَا أُمَّاه ، كَـــمْ هَمٍّ طَوِيلٍ   مَضَى بِكِ لَمْ يكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ؟
أيَا أُمَّاهُ ، كَمْ سِرٍ مَصُونٍ   بِقَلْبِكِ ، مَاتَ لَيْسَ لَهُ ظُهُورُ؟

و قوله : [2]

وكَمْ مِنْ خَلِيلٍ حِينَ جَانَبْتُ   إلى غَيْرِهِ عَاوَدَتْهُ غَيْرَ زَاهِدِ؟

أفَادَ الاستفهام بـــ (كَمْ) في البيتين الأوَّلين (في الصّدر) في إبْراز حجم معاناة الأم وتألُّمها بسبب بُعْد ابنها عنها، و مدى ما عانته مِنْ حُرْقة ، و مِنْ أخبار اكتنزها صدرها فأخذها الموت دون أن تتمكَّن مِن مُلاقاة وحيدها الأسير،و تبُوحَ لهُ بِما في جُعْبتِها مِنْ أسرار ، و عليْهِ جَاء تكرار أداة الاستفهام لإبْراز حجم فجيعة الشَّاعر إزاء تلقيه خبر نعي أمِّهِ .

فِي حِين أفاد الاستفهام بـــ " كَمْ " المُرتبطة بالجار و المجرور (من خَلِيلٍ) في صدر المثال الثاني في إظهار تنكُّر الأخِلاء و الأصْدِقَاء إثْر وقوع الشَّاعر في محْنة الأسْر ، و تناسِيهم لهُ

ز- التركيب الاستفهامي المعتمد على " مـَا " :

تواترت هذه الأداة في الرُّوميات نحو سبع مرَّات بنسبة 055.98 % ، وهي نسبة ضعِيفة مُوازنة مع ما سبقها مِنْ أدوات الاستفهام. " و" مـَـا " اسم استفهام للسُّؤَال عن غيْر العاقِل و عن صِفات الآدميِّين ، و تدخل على الاسم و الفعل و شبه الجملة " [3]. و لها عدَّة صُور في روميَّات الشَّاعر منها :

الصُّورة الأُولى : مـــا + جملة مضارعية + اسم معرّف بـــ " ألـــ " + متمّم

نحو : [4]

بَنِي عَمِّنَا مَا يَصْنَعُ السَّيْفُ فِي الوَغَى   إذا فُلَّ مِنْهُ مَــضْرِبٌ وَ ذُبَــــابُ؟

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 123.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 71.
3) زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، ص: 175.
4) أبو فراس الحمداني ، ص: 28.

أفاد الاستفهام في هذا البيت معنى الإنْكارْ .

الصورة الثَّانية : | **مــا + جار و مجرور + جملة فعلية (ماضية أو مضارعة) + متمّم**

نحو : [1]

يَا مَنْ يُحَاذِرُ أنْ تَمْضِي عَلَيَّ يَدٌ   مَالِي أرَاكَ لِبِيضِ الهِنْدِ تسمحُ بِي ؟

أفاد الاستفهام بــ " مــا " في هذا المثال إبراز التعجُّب و الحيرة من تنكُّر سيف الدَّولة للشَّاعر .

الصُّورة الثَّالثة : | **مــا + جملة ماضية +جملة حالية**

نحو : [2]

خَلِيلَيَّ ، مَا أعْدَدْتُــمَا لِمُتَيَّمٍ   أسِيرٍ لَدَى الأعْدَاءِ جَافِي المَرَاقِدِ ؟

خرج الاستفهام هنا إلى إبْراز مأسَاة الشَّاعر في أسْرِهِ .

الصُّورة الرّابعة : | **مــا + تركيب إضافي + جملة توكيدية**

نحو : [3]

وَمَا (بَالُ كُتْبِكَ) قَدْ أصبَحَتْ   تُنَكِّبُــنِي مَعَ هَذا النَّكَبْ ؟

يرمي الاستفهام في هذا البيْت إلى غرض اللَّوم و العِتاب الموجَّهان لسيف الدَولة و تعريفه بمدى ما يعانيه الشَاعر / الأسير منْ نَكبَات .

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 45.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 72.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 29.

الصُّورة الخَامِسة : **حَرْف جَرّ + مـــَا + اسم معرّف بـــ " الـــ "**

نحو : [1]

أَسَيْفَ الهُدَى وَ قَرِيعَ العَرَبْ   عَلاَمَ الجَفَاءُ ؟ وَ فِيمَ الغَضَبْ ؟

جاء التركِيب الاستفهامي مُركبًا ؛ إذْ أصلْ الكلامِ في الاستفهام بـــ (عَلاَمَ هو : علَى مَا)، و الأصلْ في الاستفهام بـــ " فِيمَ " هو : (فِي مـــَا) ، و قد حُذِفَت ألف (ما)في كلّ الاستفهامين ممَّا ساهم في جعْل الكلام أكْثَر خِفَّة ، و قد أفاد الاستفهام بـــ " مـــَا " المصدّرة بحرفي الجر في إبراز حيرة الشَّاعر و تعجُّبه مِن تبدُّل تَصَرُّفات ابن عمِّه معه، فمن صداقة و مودَّة إلى جفْوة وقسْوة .

حـــ – التَّركيب الإستفهَامي المعتمد على " أيُّ " :

تواترت " أيُّ " في شعر الرّوميات نحو سبع مرّات بنسبة 05.98 %، أي بنفس نسبة تواتر الاستفهام بـــ " مـــَا " .و أيُّ تُسْتَخْدم للاسْتِفهام " و يُطْلَبُ بها تمْييز أحد المتشاركين في أمرٍ يُعُمُّهُما ... و يُسْأل بها عنِ الزَّمان و المَكانِ و الحَالِ و العدد ، و العاقِل ، و غيره على حسب ما تُضَافُ إليْهِ "[2] . من صُوَرِهَا :

الصُّورة الأولى : **حرف الجرّ + أداة الاستفهام (أيُّ) (اسم مجرور) + شبه جملة (مركب إضافي) + فعل**

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص: 29.

[2] السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، ص: 65.

نحو : [1]

لأيِّكُــمْ أذْكُـــرُ؟ وَ فِي أيِّكُـــمْ أفْكِرُ ؟

و قوله : [2]

بِأيِّ دُعاءِ داعِيَةٍ أوقَّى ؟ بِأيِّ ضِياءِ وَجْهٍ أسْتَنِيرُ؟

ورد الاستفهام في البيت الأول استفهاما عن العاقل ، و قد أفاد في إبراز شوق الشَّاعر لِأهله و حبيبته شاكيا ما به ، في حين أفَاد الاسْتِفهام بـــ " أيُّ " في البيت الثاني في إظهار حالة الشَّاعر البائسة إثْر فقدان أُمِّهِ و حِرمانه إزاء هذا المُصاب مِنْ أبْسَط الأشياء ، مؤكدا هذه المعاني بِتكرار الأداة نفسها " أيّ " ،علاوة على حسن التقسيم .

الصُّورة الثَّانية : **أيُّ + ضمير مُتَّصِل**

نحو : [3]

فَقُلْتُ كَمَا شَاءتْ و شَاءَ لَهَا الهَوى قتيلُكَ ! قالت : أيُّهُمْ ؟ فهُمْ كُثْرُ

أفاد الاستفهام هنا السُّؤَال عن العدد .

ط- التركيب الاستفهامي المعتمد على " لِمَ " :

تواتر هذا الاستفهام نحو ثلاث مرات بنسبة 02.56 % في الرُّوميات ، و هو " استفهام إنْكارٍ " [4] .مِنْ صُوَرِهِ :

---

1) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 115.
2) المصدر نفسه ، ص: 123.
3) المصدر نفسه ، ص: 119.

4) زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، ص: 178.

الصّورة الأولى : لِمَ + جملة فعلية مضارعية منفيَّة أو مُثبتة

نحو : [1]

خَلِيلَيَّ ، لِمْ لاَ تَبْكِيَانِي صَبَابَةً، أَأَبْدَلْتُمَا بالأَجْرَعِ الفَرْدِ أَجْرَعَا ؟

أفَاد الاسْتِفْهَام بـــ " لِم " المرتبطة بالجمْلة المُضارعية المنْفية (لاَ تَبْكِيانِي ..) معنى العِتاب الموجّه من الشّاعر إلى سيف الدَّولة على تأخُّره بالفِداء.

و قوله: [2]

أرْحَامُنَا مِنْكَ ، لِمْ تُقَطِّعُهَا ؟ ولَمْ تَـــزلْ ، دَائِبًا تُوَصِّلُهَا

يرمِي الاستفهام بـــ " لَمْ " المرتبط بجمْلة المضارع المثبتة (تقَطّعها) إلى إظْهار تعجُّب الشَّاعر الأسير منْ قَطيعَة ابن عمِّهِ المفاجِئة و جَفْوتِهِ معَهُ رغْمَ رابطة الدّم القويَّة بينهما .

ي- التركِيب الاسْتِفهامي المعتمد على " متَى " :

تواتر الاستفهام بـــ " مَتَى " فِي الرُومِيّات مرَّتَيْنِ فقط بنِسبَة 01.70 % ،و هُوَ بِذلك يَحْتَلّ آخِر و أضْعف نسبة في أدوات الاسْتِفهام مِنْ حَيْث تواتر الاسْتِعْمال .

و "مَتَى " "موضُوعة للاستِفهام ، و يُطّلب بهَا تعيين الزَّمان سواء أكَان ماضِيا أو مُسْتَقبلاً" [3].

و لهَا صورة واحِدة فِي شِعْر الرُوميَات :

متى + جملة فعلية مضارعية + ظرف زمان

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 134.

[2] المصدر نفسه ، ص: 179.

[3] السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، ص: 65.

نحو : [1]

مَتَى تُخْلِفُ الأَيَّامُ مِثْلِي لَكُم فَتًى   طَوِيلَ نِجَادِ السَّيْفِ رَحْبَ المُقَلَّدِ ؟

مَتَى تَلِدُ الأَيَّامُ مِثْلِي لَكُمْ فَتًى   شَدِيدًا عَلَى البَأْسَاءِ غَيْرَ مُلَهَّدِ * ؟

أفاد الاستِفهام بـــ " مَتَى " في هذا البيت تعيين الحدث في الزَمان المستقبل ، و قد اسْتُخْدِمَ لغرض الفَخْرْ .

2 ــ جملة النِّداء :

النِّداء في الاصطلاح : " طلَب الإقبَال أو تَنْبيه المُنَادى و حمله على الالتفات بأحد حرُوف النِّداء ، أوْ أنّهُ ذِكْر اسم المدْعُوّ بعْد حرفٍ منْ حُروف النِّداء " [2] ،و هو موجَّه للعاقِل ، و لهُ ثمانية أحْرف هي :

ــ الهمْزَة وَ أيْ : لِنِداء القَرِيب .

ــ يَا ، آيْ ، أيَا ، هَيَا ، آ ، وَا، و هذه جمِيعًا لِنِداء البَعِيد [3].

"و المُنَادى يكُون مبْنِيًا على حركة آخره في محَلِّ نصْب على النِّداء مَفْعُول بِهِ لِفعل محْذُوف، أنَادِي و أُخَاطِب و أُقِيم بدلها أحرف النِّداء " .[4]

و قد ذهب بعْض اللُّغويين العرب المُحْدثِين إلى أنَّ النِّداء جملة غير إسْنادية، أو جملة ليست بفعلية و اسمية ، أو شبه جملة .ولا تسْتَقِيمُ للنِّداء بُنْيته النَّحوية و الدَّلالية إلاَّ باعْتِماد عناصره الثلاث : أداة النِّداء ، و المُنادى، و جواب النِّداء [5] .

تواتر النِّداء في روميات أبي فراس نحو خَمْس و سِتين مرَّة ،بنسبة 22.80 %، و نلفت الانتباه إلى أنَّ أكثر أدوات النِّداء استِعمالا في الرُّوميات هي: " يا "، " أيَا " ،و يحسن بنا في هذا الموضع أن نقدِّم صورًا من استِعمالاته .

النَّمط الأول : جملة النِّداء المصدَّرة بـــ (يا)

---

1) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 69.

* مُلَهَّدِ : الذليل الضعيف .

2) محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب : علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، ص: 306.

3) المرجع نفسه ، ص: 306.

4) صالح بلعيد : الإحاطة في النحو (النحو الوظيفي) ، ص: 101.

5) محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، ص، ص: 236، 237.

تواتر هذا النَّمط نحو سبع و ثلاثين مرة فِي الرُّوميات ، و (يَا) أكثر حروف النداء تواتُرًا واسْتِعمالا، لِأنَّه يُنادَى بِهِ للقرِيب و المُتَوَسِّط و البعِيد .[1] و لهذا النَمط عِدَّة صُور :

الصّورة الأولى : **أداة النِّداء (يا) + المنادى (اسم مفرد) + الجواب (جملة خَبرية)**

مِن أمثلتها قول الشَّاعر : [2]

يا عِيدُ! قدْ عُدْتَ عَلى نَاظِرٍ   عَنْ كُلِّ حُسْنٍ فِيكَ مَحْجُوبِ

و قوله : [3]

يَا قرْحُ ، لَمْ يَنْدَمِلِ الأوّل!   فَهَلْ بِقَلْبِــي لَكُمَا مَــحْمَلُ ؟

المُنادى في البيت الأول (عِيدُ) ،و نَسْتَوْحي مِنه دلالة دِينِيَّة قَيِّمة ، و دلَّت الجملة الخَبَرِيَّة المؤكدة (قَدْ عُدْت) على تأكيد فُقْدان الشَّاعر أيّ شُعُور بطعم الفرح و السَّعادة . في حِين دلّ المنادى في المِثال الثاني (قَرْحُ) (بمعنى الجرح) على الأثر الحِسِّي إثْرَ إصابة" ابن أبي الحصين"، في حين أُسِرَ ابْنه الآخر بعده . و قدْ دلَّت الجملة بعد النِّداء (لَمْ يَنْدَمِلِ الأوّل) على توالِي النَّكَبات على هذا القاضِي و الَّتِي لا يُطِيق لها دفْعا و لا صَبْرًا .

ـ الصورة الثانية : **أداة النَّداء (يا) + المنادى (أيُّ) + الجواب (جملة إنشائية)**

مِنْ أمثِلتها قول الشَّاعر: [4]

يَا أَيُّهَا العَاذِلُ الرَّاجِي إنَابَتَهُ   و الحُبُّ قدْ نَشِبَتْ فِيهِ أظَافِرُهُ
لاَ تُشْعِلَن ، فما يَدْرِي بِحُرْقَتِهِ   أأنْتَ عاذِلُهُ ؟ أمْ أنْتَ عَاذِرُهُ ؟

---

[1] صالح بلعيد : الإحاطة في النحو (النحو الوظيفي) ، ص: 107.
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 34.
[3] المصدر نفسه ، ص: 154.
[4] المصدر نفسه ، ص: 105.

و قوله : [1]

يَا أَيُّها الرَّاكِبَانِ ، هَلْ لَكُمَا   فِي حَمْلِ نَجْوى يَخِفُّ مَحْمَلُهَا ؟
بِأيِّ عُذرٍ رَدَدْتَ والِـــهَةً   عَلَيْكَ ، دُون الورَى ، مُعَوَّلُها ؟

لقد لفت التعبير بـــ " يا أيُّها " في المثالين انتباه المُخاطَب ، و جواب النِّداء في المثال الأوّل عبارة عن نهْي للمُخاطَبْ عن تماديه في إيذاء الحبيب . فِي حِين ورد جَواب النِّداء في المِثال الثاني جُمْلة استفهامية ارْتَبطت بفعل مَاضٍ (بأيِّ عُذرٍ ردَدْتَ ..) ،و دلّت على عِتاب الشَّاعر لابن عمِّهِ لعدم تلبية رغبة أمِّهِ في فِدائه .

الصورة الثالثة : **أداة النِّداء (يَا) + المنادى (مُصَدَّر بحرف شبيه بالزَّائِد) + الجواب (جملة خبرية)**

نحو : [2]

و يا ربَّ دارٍ لمْ تَخَفْنِي ،منيعَة   طَلَعْتُ عليها بالرَّدَى أنا و الفَجْرُ

صُدِّر المُنادى " دَارٍ " بـــ " رُبَّ "، و جواب النِّداء فيه و رد ماضِيًا ، مُؤدِّيًا دلالة إظهار بَسَالة الشَّاعر و بُطولاته الفذّة .

الصُّورة الرابعة : **أداة النِّداء (يا) + المنادى (نكرة غير مقصودة) + الجواب (جملة خبرية أو إنشائية)**

نحو : [3]

يَا مُفْرَدًا بَاتَ يَبْكِي لاَ مَعِين لَهُ،   أعَانَكَ اللهُ بِالتَّسلِيم و الجَلَدِ

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص، ص: 178، 179.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 120.
3) المصدر السابق نفسه ، ص: 66.

قصد الشَّاعر بالمُنادى " سيف الدَّوْلة " ،و قد ورد نكرة غير مقصُودة فِي (مُفْرَدًا) لِتَعْظِيم مدَى الخَطْب الذِي ألَمَّ بِابنِ عَمِّهِ إثْرَ وفاة أختِهِ ، و بِأنَّهُ خَطْبٌ مُنْقَطِعَ النَّظِير لن يَقْدِرَ على تجاوزه إلاّ بِالاسْتِسْلام لِهذا القَدَر و الصَّبْر، و لذا جاءت الجملة الطَّلَبِيَّة (أعانكَ اللهُ) لِتُفِيد الدُّعاء .

الصُّورة الخامسة : **أداة النِّداء (يا) + المُنادى (تركيب إضافي) + الجواب (جملة خبرية أو إنشائية)**

من أمثِلتها : [1]

يَا عُدَّتِي فِي النَّائِبَـــا تِ ، وَ ظِلَّتِي عِنْدَ المَقِيلِ ؟
أَيْنَ المَحبَّةُ ، و الدِّمَا مُ و مَا وَعَدْتَ مِنْ الجَمِيلِ ؟

و قوله : [2]

يَا ضَارِبَ الجَيْشِ بِي فِي وَسَطِ مَفْرِقِهِ لَقَدْ ضَرَبْتَ بعيْنِ الصَّارِم الغَضَبَ

ورد المُنادى تركِيبًا إضافِيًا ، و النِّداء و رد جملة خَبَرية في المثال الثَّاني في (ضرَبْتَ بِعَيْن الصَّارِم الغضَبَ) ،و طلبيَّة استفهامِية فِي المِثَال الأوَّل (البيت الثاني) .

الصورة السَّادسة : **أداة الاستفتاح (ألا) + أداة النِّداء (يا) + المنادى (تركيب إضافي) + الجواب (جملة خبرية أو إنشائية)**

نحو : [3]

-ألاَ يَا رَبَّةَ الحَلْيِ، عَلَى العاَتِقِ و الهَادي *
-ألاَ يَا زَائِرَ المَوْصِـــ لِ حَيَّ ذلِـــك النَّادي

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 174.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 45.
3) المصدر السابق نفسه ، ص، ص: 74، 75.
* الهادي : العنق .

دلّت " ألا " في البيت الأوّل على تنْبيه المخاطَب بقصْد لفْت انتِباهه، و جملة النِّداء بعدها للإخبار، و فِي البيت الثاني دلّتْ (ألاَ) أيضًا على تنبيه المخاطَب، و جملة النِّداء جاءتْ طلبية باستِعمال الأمر (حيٍّ) على سبيل الإنشائية .

و قدْ تأتِي جُمْلة النِّداء محْذُوفة الأداة ،و لا نستشِفّ ذلك إلاَّ مِن خلال السِّياق ، و قد عثرْنا على ذلك في بعض الأمثلة منها قوله: [1]

أبا الحُصَين " و خيْرُ القَوْلِ أصْدَقُهُ   أنْتَ الصَّدِيقُ الذِي طَابَتْ مَخَايِرُهُ

و قوله : [2]

بَنِي عَمَّنَا مَا يَصْنَعُ السَّيْفُ فِي الوَغَى   إذا فُلَّ مِنْهُ مَضْـــــرِبٌ و ذُبَابُ ؟

ما يلاحظ على البيتين هو حذْف أداة النِّداء فِي كلٍّ منهما ، لِيتصدَّر المُنَادى مثلا في المركبين الإضافِيين (أبَا الحصِين / بَنِي عَمِّنَا) البيت الشعري ، و تقدير الكلام (يَا أبَا الحصين / يَا بني عمِّنا) ، و لم يقصد الشَّاعر بهذا الحذْف إلا لاستقامة الوزن الشِّعري .

النَّمط الثاني : **جملة النِّداء المعتمدة على (أيَا)**

و نجد أنه تواتر نحو اثنتي عشرة مرَّة فِي روميات أبي فراس ،و له عِدَّة صور نذكر منها :

الصُّورة الأولى : **أداة النِّداء (أيَا) + المُنادى (تركِيب إضافي) + الجواب (جملة خبرية أو إنشائية)**

مِنْ أمثلتها : قوله : [3]

أيَا أُمَّ الأسِيرِ ، سَقَاكِ غَيْثٌ   بِكُرْهٍ مِنْكِ مَا لَقِيَ الأسِيرُ

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 105.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 28.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 122.

و قوله : [1]

أَيَا جَارَتَا ، مَا أَنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا   تَعَالِي أُقَاسِمْكِ الهُمُومَ ، تَعَالِي!

و قوله : [2]

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ هَمٍّ طَوِيلٍ   مَضَى بِكِ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ؟

وظَّف الشَّاعر أداة النِّداء " أيَا " لنداء البعِيد في البيتين الأوّل و الثالث ، فِي حين وُظِّف في البيت الثاني لنداء القريب، وورد جواب النِّداء جملة خَبَرِية في البيتين الأوّل و الثّانِي ، وكان الغرض منها الدُّعاء (بالنسبة للبيت الأول) ،و إبراز حالة التَّشَاؤُمْ و الأسَى التِي يُعاني مِنها الشَّاعر الأسِير (البيت الثاني)، ووردت جملة النِّداء استفهامية في البيت الثَّالث، و الغرض منها إبْداء الحزن و أسى الشَّاعر و فجِيعتِه لِفراق أو لموت أُمِّهِ .

الصُّورة الثَّانية : **أداة النِّداء (أيَا) + المُنادَى (نكرة غير مقصودة) + الجواب (جملة خبرية إو إنشائية)**

نحو : [3]

أيّا عَاتِبًا لاَ أحْمِلُ الدَّهْرَ عَتْبَهُ   عَلَيَّ وَ لاَ عِنْدِي لأَنْعُمِهِ جَحْدُ

جاء المُنادى نكِرة غير مقصُودة (عاتِبًا) ،و الخطاب موجَّه لسيف الدولة ، و قد تضمن هذا الخِطاب مدى تأثُّر الشَّاعِر و تألُّمِه لِقسْوة ابن عمِّهِ معه (تأخّر الفداء) ،خارجًا بذلك إلى غرض الاسْتعطاف .

النّمط الثالث : جملة النِّداء المعتمدة على الهمْزة (أ)

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 175.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 123.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 79.

تواتر هذا النَّمط مرتين فقط في روميات الأسير، و له صورة واحدة :

الصورة الأولى : أداة النِّداء (أ) موظَّفة أو محذوفة + المنادى (تركيب إضافي) + جواب النِّداء (جملة إنشائية أو خبرية)

نحو: [1]

أَسَيْفَ الهُدَى و قَرِيعَ العَرَبْ عَلاَمَ الجَفَاءُ ؟ و فِيمَ الغَضَبْ ؟

و ردت الهمزة هنا لِنِداء القريب، (سيف الدَّولة) ،وجواب النِّداء تركيب استفهامي ، استفهم مِنْ خِلاِلِه الشَّاعر عن سبب تلك الجفوة و القسوة الِتي بدت من ابن عَمِّهِ تِجاهُهُ نتيجة تأخر عمليَّة الفِداء .

و قوله : [2]

أَبَا الحُصَيْنِ ، و خَيْرُ القَوْلِ أَصْدَقُهُ أَنْتَ الصَّدِيقُ الذّي طالتْ مخَابرُهُ

أصل الكلام " أ أَبَا الحُصَيْن " ، و قد حُذِفت الهمْزة (أداة النِّداء) مراعاة للوزن ،و لدلالة المقام عليها ، و يخرج النِّداء فيه للبعيد؛ ذلك أنَّ المُنادى بعيد عن الشَّاعر (بالرِّقة) لذا لجأ الشَّاعر لمراسلته من أسره ، و دلَّت جملة الخبر (أنت الصَّدِيقُ الذِي طالتْ مخَابِرُهُ) ، و هي خبرية دلَّت على ثبوت و استِقرار معنى الصَّداقة في شَخْص المُخاطَب(القاضي أبا الحُصَيْن) .

النَّمط الرابع : النِّداء باللفظ الصَّريح

تواتر هذا النَّمط في شعر الرُّوميات مرَّتين ، و له صورة واحدة:

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 29.

[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 105.

لفظ النِّداء (جملة فعلية ، ماضِية أوْ مُضارعة) + ضمير مُتَّصل + جُملة خبرية

نحو : [1]

ندَبْتَ لحُسْنُ الصَّبْرِ قَلْبَ نَجيبِ و نَادَيْتُ بِالتَّسْلِيمِ خَيْرَ مُجِيبِ

و قوله : [2]

أُنَادِيكَ لاَ أنّي أخَافُ مِنَ الرَّدى وَلاَ أرْتَجِي تَأخِيرَ يَوْمٍ إلى غَدِ

فِي هذيْنِ البيتيْنِ نِداء صريح بِاسْتِخدام لفظ (نَادَيْتُ / أُنَادِيكَ) ، و المنادى في البيت الأول (أبو فراس) و في البيت الثاني(سيف الدَّولة) ، و قد دلَّت جملة النِّداء في الأوّل على معنى النُّصْح و الإرشاد ، في حين دلَّت في الثاني منهما على اسْتِعطاف الشَّاعر و التماسه الفداء من ابن عمِّهِ .

3 ــ الأمر :

تواتر في الرُّوميات نحو أرْبَع و أرْبَعِين مرَّة بنسبة 15.43 %، و الأمر مِن بين الأسَالِيب الإنْشَائِية و يدلُّ على طلب القيام بالفعل ، و يضِيف " السكاكي " بهذا الشَّأن: " للأمْرِ حرف واحد و هو اللاّم الجازم في قولك : ليفْعَل ، وصيغ مخْصُوصة "[3] ،و يحْتل الأمر المرتبة الثالِثة بعد الاستفهام و النِّداء ، و لهُ عِدَّة أنماط مِنها :

النَّمَط الأوَّل : جملة الأمْر بصِيغة الفعل

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 32.

[2] المصدر السابق نفسه ،ص: 69.

[3] السكاكي : مفتاح العلوم ، ص: 318.

نحو : [1]

فَقُلْ مَا شِئْتَ فِيَّ فَلِي لِسَانٌ　　مَلِيٌّ بِالثَّنَاءِ عَلَيْكَ رَطْــبُ
وَ عَامِلْنِي بِإِنصَافٍ وَ ظُلْمٍ،　　تَجِدْنِي فِي الجَمِيعِ كَمَا تُحِبُّ

إِنَّ كلاً مِنَ (قُل) و (عَامِلْ) فِعل أمرٍ ، و قدْ أسْهم فعْلُ الأمْرِ هُنَا فِي لفْت الانْتِباه (سَيْف الدَّوْلة) إلى الخَبَر المُوجَّه إليه إلى جانب اسْتِعْطافِه .

نحو : [2]

أَقِلْنِي ! أَقِلْنِي عَثْرةَ الدَّهرِ إنَّهُ　　رَمَانِي بِسَهمِ صائِبِ النَّصْلِ مُقْصِدِ

أفاد تواتر فعل الأمْر (أَقِلْنِي) مرَّتيْن في إلْحاح الشَّاعر / الأسِير في طلب الخلاص مِن مِحْنة الأسر ، و فِي إبْراز معاناتِهِ الجسديَّة و النَّفْسِية جَرَّاء الأسْر .

و يتجلى اسْتِخدام فعْل الأمْر بِكثافة في قوله مصدِّرًا جملة الأمر بالعطْف و ذلك في صدارة الأبْيات التِي تقول : [3]

فَسَلْ بَرْدَسًا عَنَّا أخَاكَ و صِهْرَهُ　　وَ سَلْ آلَ بَرْدَالَيْسَ أعظمكم خطْبَا
وَ سَلْ قُرْقُواسًا و الشميشق صِهْرَهُ　　وَ سَلْ سِبْطَهُ البَطْرِيق أثبتكم قلْبَا
وَ سَلْ صِيدَكُمْ آلَ الملاين إنَّنَا　　نَهَبْنَا بِبِيضِ الهِنْدِ عِزَّهُمْ نَهْبا
وَ سَلْ آلَ بَهْرامٍ و آلَ بَلَنْطَسٍ　　وَ سَلْ ، آلَ منوال الجَحَاجِحة الغُلْبَا
وَ سَلْ بِالبُرُطْسِيسَ العَسَاكِرَ كُلَّها　　وَ سَلْ بِالمُنسطرْيَاطس الرُّومِ و العُرْبَا

تقدَّم الفعْل فِي هذه الأبْيات فِي عِدَّة تراكيب متصدِّرًا إيَّاها فِي صُدور الأبيات و عجزها، و قد امتاز الفعل بالحركية للدَّلالة على الاسْتِمرارية و الآنية و الحركِية ، حتَّى يُخيَّل لنا و كأنَّ المناظرة بين الشَّاعر و الدمستق واقعة للتوِّ . و غرض تواتر فعل الأمْر (سَلْ) هو حَثُّ الشاعر الخَصْم على إمْعان النَّظَر فِي أمْجاد الشَّاعر الماضِية، و بُطولاته ،و فتكِهِ بِالعدُوِّ و ممَّن سبقوه ، و تعداد المناقب التي لا تُعدُّ و لا تحصى لِبَنِي حمدان فِي مقارعة الخصْم ، و الدلالة على عظَمة الأنا الشَّاعِرة .

---

[1] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 34.
[2] المصدر نفسه ، ص: 70.
[3] المصدر نفسه ، ص: 40.

النَّمط الثاني : **جملة الأمر المصدرة بلام الأمر + الفعل المضارع**

نحو : (1)

لِيَبْكِكِ كُلُّ يومٍ صُمْتِ فِيهِ مُصَابِرةً ، و قَدْ حَمِيَ الهَجِيرُ
لِيَبْكِكِ كُلُّ لَيْلٍ قُمْتِ فِيهِ إلَى أنْ يَبْتَدِي الفجْرُ المُنِيــرُ
لِيَبْكِكِ كُلُّ مُضْطَهدٍ مَخُوفٍ أجَرْتِيهِ ،و قدْ عَزَّ المُجِيــرُ
لِيَبْكِكِ كُلُّ مِسْكِينٍ فَقِيرٍ أغَثْتِهِ وما فِي العَظْمِ زيــــرُ

أبرز فعل المضارع المُقترن بلاَم الأمْر (مُكَرَّرًا) أرْبَع مرَّات فِي صدرو أربع أبيات في إبْراز حجْم الفَجيعة التِي ألَمَّت بالنَّفس الشَّاعرة نتِيجة وفاة أُمِّهِ وهو في الأسْر، و التي تُعْتَبَر مِثالاً للأخْلاق الفاضِلة ، فقدْ صَامَتْ فِي أحَرِّ الأيَّام ، و قامت اللَّيالِي ، و ساعدت المُسْتَضْعفين و ذوِي الحاجة ، و نَسْتَشِفُّ مِنْ تكرار فعل الأمر أيْضًا دوام حسْرة الشَّاعر و اسْتِمْرارِها .

النَّمَطْ الثالث : **جملة الأمر المصدَّرة بالمصْدر النَّائِب عن فعل الأمر**

نحو : (2)

صَبْرًا لعَلَّ اللهَ يفْــ تَحُ هذِهِ * فَتْحًا يَسِيرًا

لقد أوجز الشَّاعر فِي تعبيره في قولِهِ (صَبْرًا) ؛ إذْ أصْل الكلام (اصْبَر صَبْرًا)، وتعبيره على هذا النَّحو المُخْتَصر المتمثل فِي المصْدر النَّائب عن فعل الأمر أخَفُّ على اللّسان وأبلغ مِن ناحية التَّأثِير .

---

(1) المصدر السابق نفسه ، ص: 123.
(2) المصدر السابق نفسه ، ص: 117.
* يشير " بــ هذه " إلى خرشنة ، و هي قلعة في بلاد الروم يجري الفرات من تحتها .

4 ــ جملة النَّهي :

النَّهي هو : " طَلَبُ الكفِّ عَن عَمَلٍ ما ، و يتِمُّ بِإِدْخال " لاَ " النَّاهِيَة على الفعل المضارع فتَجْزِمه " [1]،و تواتر فِي الرُّوميات نحو ثلاث و عِشرين مرَّة بنسبة 08.07 % ،و هي نسبة قليلة موازنة مع ما سبقها مِنْ أسَالِيب ، مِنْ أنْماطِه :

النَّمط الأوَّل : | **أداة العطف + " لاَ " النَّاهية + فعل مُثبت** |

نحو : [2]

فَلاَ تُنْكِرِينِي ، يَا ابْنَةَ العَمِّ ، إنَّهُ   لَيَعْرِفُ مَنْ أنْكَرْتِهِ البَدْوُ وَ الحَضَرُ

و قوله : [3]

فَلاَ تَغْتَرِرْ بِالنَّاسِ ؟ مَا كُلُّ مَنْ تَرى   أخُوكَ إذَا أوْضَعَتْ فِي الأمْرْ أوْضعَا

وَ لاَ تَتَقَلَّدْ مَا يَرُوعُــكَ حَلْيُـــهُ   تَقَلَّدْ ، إذَا حَارَبْتَ ، مَا كَانَ أقْطَــعَا

أفاد النَّهي في البيت الأوّل لفت انتباه المُخَاطَب إلى الذّات المُخَاطِبة، و تميّزها بِبُطولاتها و شهرتها بين البدْو و الحضر ، فخرج بذلك إلى غرض الفخر، في حين أفاد في البيتين التّاليين النُّصح و الإرشاد .

النَّمط الثاني : | **أداة العطف + النَّهي المُؤكَّد** |

نحو قوله : [4]

وَلاَ تَقْبَلَنَّ القَوْلَ مِنْ كُــلِّ قَائِلٍ   سَأُرْضِيكَ مَرْأى لسْتُ أُرْضِيكَ مَسْمَعًا

---

[1] عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، ص: 295.
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 120.
[3] المصدر نفسه ، ص: 135.
[4] المصدر نفسه .

و قوله : [1]

فَلاَ تَنْسِيَنَّ إلَيَّ الخُمُـــــولَ   أَقَمْــتُ عليْكَ فَلَــمْ أغْتَرِبْ

فَلاَ تعدلنَّ * فِداكَ ابْنُ عَمِّ   كَ لاَ بَلْ غُلاَمِكَ ، عَمَّ يَجِبْ

أفاد النَّهي في البيت الأول معنة النّصح ، و في الثاني معنى العِتاب ، و فِي الثالث معنى الاسْتِعطاف ، و قد أفادت حروف العطف المتَّصِلة بــ " لا " النَّاهية فِي تماسك الأبيات الشِّعرية.

5 ــ جملة التَّمَنِي :

التَّمَنِي : " هُو طَلَبُ الشَّيء المحْبُوب الذّي لا يُرْجَى حُصُوله " [2] ،و أشهر أدواته : ليت ــ لو ــ أن ــ ألاَّ، ووظَّف الشَّاعر هذا الأسْلُوب فِي روميَّاته نحو ثَمانِ عشَرة مرَّة، بنسبة 06.31 %، و هُو بذلك يحْتَل المرتبة الخامسة في الأسَاليب الإنْشائِية ، و من أنماطه في الرُّوميات :

النَّمط الأوّل : | **لو + جملة فعلية (مثبتة أو منسُوخة)** |

نحو قوله : [3]

مَعَالٍ لَهُمْ لَوْ أنْصَفُوا فِي جَمَالِها   وَ حَظٌّ لِنَفْسِي اليَوْمَ وَ هُوَ لَهُمْ غَدَا

و قوله : [4]

وَ لَوْ عَرَفُونِي حَقَّ معْرِفتِي بِهِمْ   إذّاعلِمُوا أنِّي شَهِدْتُ وَ غَابُوا

و قوله : [5]

فَلَوْ أنَّنِي مُكِّنْتُ مِمَّا أُرِيدُه   مِنَ العَيْشِ يوْمًا لَمْ يَجِدْ فَتًى موْضِعَا

---

1) المصدر السابق نفسه ،ص، ص: 30، 31.

* عدل عن الشيء: حال عنه و مال .

2) السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، ص: 68.

3) أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص:73

4) المصدر نفسه،ص:27

5) المصدر نفسه،ص:134

تَمَنَّى الشَّاعر في البيتين الأوَّل و الثّاني لو يدرك بعض أهله من بني قومه الشّامتون به حين أُسِر تلك التَّضحيات التي قدَّمها مِن أجلهم في مقارعة الخصم، و أن يُقدِّروها حقَ تقديرها. و في البيت الثالث تمنٍّ ممكن غير مطموعٍ فِي نَيْلِهِ .

النَّمط الثاني : | **حرف عطف + لَيْتَ + ضمير مُتَّصل + جملة فعلية حالية** |

نحو : [1]

فَلَيْتَكَ تحْلُو و الحَيَاةُ مَرِيرَةٌ وَ لَيْتَكَ تَرضَى و الأنَامُ غِضابُ

أفاد التَّمَنِّي في هذا البيت معنى الاستعطاف و الضُّعْف ، أي استعطاف الشَّاعر الأسير لابن عمِّه ،و محاولة إرضائِهِ في كلِّ الأحوال .

النّمط الثالث : | **لَيْتَ + جملة موْصُولة** |

نحو: [2]

وَلَيْتَ الذِي بَيْنِي و بَيْنَكَ عَامِرٌ و بَيْنِي و بَيْنَ العَالَمِين خَرَابُ

اتَّصلت " ليت " بِجُمْلة موصولة (الذي بيني و بينك عامرُ) ، فأفاد تحسّر الشّاعر على سُوء العلاقة بينه و بين ابن عمِّهِ ، لذا نَجِدُهُ يتمنى أن تتحَسَّنَ و إنْ سَاءتْ علاقتُهُ مع كُلِّ الأنامِ مُسْتَخْدِما لهذا المعنى المقابلة الَّتي أدَّت بِدَوْرِها إلى إبراز هذا المعنى .

النَّمط الرَّابع : | **ألا + ليت + جملة فعلية** |

نحو: [3]

ألاَ لَيْتَنِي حُمِّلْتُ هَمِّي وَ هَمَّهُ وَ أنَّ أخِي نَاءٍ عَنِ الهَمِّ عَازِبُ

[1] المصدر السابق نفسه،ص:29
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 29.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 38.

صُدِّرت الأداة (ليْتَ) بـــ " ألاَ " الاسْتِفْتاحية ، و قد أفاد التَّمَنِّي في هذا البيت رغبة الشَّاعر الشَّديدة في الخلاص مِن مِحْنة الأسْر، و دعمِهِ لابن عمِّهِ كما في السَّابق.

النَمط الخامس : | **ألا الاستفتاحية + ليت شعري + جملة فعلية**

نحو : [1]

ألاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أبيتَنَّ لَيْلَةً   تنَاقَلُ بِي فِيها إليْكَ الرِّكَائِبُ ؟

إنَّ عبارة " ليْتَ شعْري " الواردة بعد أداة الاستفتاح (ألاَ) مِنْ بين العِبارات المسْموعة في كلام العرب ، و تحمل دلالة التَّمَنِي المُطْلَق، و هو تمني الشَّاعر الخلاص مِن أسْره، و اللَّحاق بِأخيه و ابن عمِّه سيف الدَولة ليقف إلى جانبه و يدعَمه .

النّمط السّادس : | **التَّمنِي باللَّفْظ الصَّرِيح**

نحو قوله : [2]

تَمَنَّيْتُم أنْ تَفْقِدُونِي ، وَ إنَّمَا   تَمَنَّيْتُمْ أنْ تَفْقِدُوا العِزَّ أصْيَدَا

صَرَّح الشّاعر في هذا البيت بلفظ التَّمنِي (تمنَّيْتُم) مكرّرًا مرّتين، مُبْرِزًا و مُؤَكِّدًا مدى شماتة بعض أهله بِمُصاب أسْره ، و رغبتِهم الجامحة في غِيابه أو تواريه عنِ الأنْظار و ميدان الشُّهرة ، إلاَّ أنَّهم برغبتهم تلك لا يكونوا قد فقدُوا شخْصًا عاديًا بلْ عِزًّا مُشيَّدًا بِكامله ، و هو بالتَّالي يخرج إلى دلالة الفخر بتبيين مكانة الشّاعر و بسالته بين قومه .

من خلال دراستنا للأساليب الخبرية – بكل أنواعها– ، و الأساليب الإنشائية الطلبية في شعر الروميات ، لاحظنا ميل الشاعر إلى استعمال التراكيب و الأساليب الخبرية ، إذ وردت بنسبة عالية بلغت نحو 54,20 % موازنة مع استعمال الإنشائية منها (الطلبية)؛ إذ بلغ ذلك نحو 36,82 % ، و ما هذا الميل للإخبارية منها إلا ترجمة لحال الشاعر الأسير و إخباره ، وإقراره بمدى معاناته نفسيا و جسديا في دار هو عنها غريب الروح ، فأدى ذلك إلى رغبة

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 39.

[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 73.

جامحة منه لإسماع صوته لرفقائه و أهله و خاصة ابن عمه بالشام قصد إيجاد الدعم، والمواساة، و تحقيق الفداء .

الفصل الثالث: البنية التركيبية

أوّلا : التقديم و التأخير :

مِن المعلُوم أنَّه لكلِّ كلِمَةٍ موقع معيَّن في الجملة العربية ، فالفعل سابق للفاعل ، و المُبْتدأ سابق للخبر و هذا هو الأصْل ، إلا أنَّه قد يدْعُو دَاعٍ لِنقْل بعض الكلمات مِن أماكِنها و يُسمى هذا الصَّنيع بالتَّقديم و التَّأخير [1].

و هذا الأخير يعدُّ مِن الظَّواهر الأسْلُوبية التي توقف عندها الدَّرس النَّحوي و البلاغي العربي في سيرورتِهِ ؛ إذْ عُدَّ هذا الأسْلوب مِن أكثر الأنزياحَات تواتُرًا في الشّعر ، فأشْكَالُ القَلْب مِن تقديم و تأخير الطَّارئة على الرُّتبة المحفوظة للُغة ، و هي تُعدُّ مِن الانْزِياحات البلاغِية[2] ، فالجملة العربية لا تتسِم بِحتمية ترتيب أجزائها ، فقد يحدُث عُدُول عن هذا التَّرتيب مِمَّا يخرج باللُّغة عن وظيفتِها النَّفعِيَّة إلى وظيفة أخرى إبداعية (الشِّعْرية)، و هي ظاهرة اسْترعت اهتمام كثير من النُّقاد فلم يكتفوا برصد هذه الظَّاهرة بل تتبَّعوا ما تُثيره مِن دلالاتٍ ، فهاهو مثلا " عبد القاهر الجرجاني " يعقد فصلاً في (دلائل الإعجاز) بعُنوان (القول في التقديم و التَّأخِير) يسْتهِلُّهُ بِقوله : " هُوَ بَابٌ كَثِيرُ الفوائِد ، جَمُّ المَحَاسِنِ ، واسِعَ التَّصرُّف ، بعِيد الغاية ، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة ، و يقضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شِعْرًا يرُوقُكَ مَسْمَعُهُ ، و يَلْطُف لديْكَ موْقعهُ ، ثمَّ تنظر فتجِد سببَ أن راقكَ و لطُفَ عِنْدَكَ أن قدَّم فِيه شيء وحوِّل اللَّفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ " [3] ،إلى جانب عقد " ابن جنّي " في كتابه " الخصائص " فصلا بعنوان (فصل في التقديم و التَّأخير)؛إذْ نجِدُهُ يقول بهذا الشَّأن أي في التَّقديم و التَّأخير وأنواعه: " و ذلك على ضرْبين : أحدهما ما يقبله القياس . و الآخر ما يُسَهِّله الاضطرار "[4]، ليعرض بعد ذلك إلى سياقات التَّقديم و التَّأخير ووجُوه ما يجوز و ما تقبله اللُّغة العربية ، ووُجُوه ما لا يجوز و تأباهُ هذه اللُّغة ، مؤوِّلاً بعض ما خرج عن القياس و شذَّ عن أسالِيب العرب الفصيحة ، مُقدِّمًا بذلك شواهد من الشِّعر ، مدعِّمًا ما يذهب إليه في بعض المسائل باستعانته بآراء بعض العلماء الموثوق بهم ، و نجدُهُ يُنْهي كلامه بعْدَ اسْتِقصائِهِ و بحثه العميق

---

1) محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب : علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، ص: 334.
2) التحليل الألسني للشعر : عدنان بن ذريل ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 141، ص: 275.
3) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص: 85.
4) ابن جنّي : الخصائص ، تحق : عبد الحميد هنداوي ، مج2 ، ص: 158.

بقولِهِ: " فهذِهِ وجوهُ التَّقديم و التَّأخير في كلام العرب و إن كُنَّا تركْنَا مِنها شيْئا فإنَّه معْلومُ الحال، و لاحِقُ بِما قدَّمْنَاهُ " [1].

و مِنْ عُلماء البلاغة المحدثين مِمَّنْ كان لهم نصيب في التَّطرُّق إلى هذه الظَّاهرة هو الشيخ " مصطفى المراغي " في تنْويهه بقيمة هذا الأسْلوب و ما يُؤَدِّيه مِن أغراض و دلالات في الكلام ، بقوله : " فالألفَاظ قوالب المعاني ، و بناء عليهِ يجِبُ أن يكُون ترْتِيبها الوضْعي ، بحسب ترتيبها الطبعي ، و من البيِّن أنَّ رُتْبة المسند إليه التَّقديم لأنَّه المحْكوم عليه ، و رُتبة المسند التَّأخير لأنَّهُ المحْكُوم به ، و ما عداهُما فتوابع و متعلَّقات تأتِي تالية لهما في الرُّتبة . ولكن الكلام لا يسيرُ دائِمًا على هذا النَّحو ، فقد يعرض لبعض الكلم ما يدْعو إلى تقديمِهِ و إنْ كان حقّه التَّأخير، فيكون مِن الحسن تغيير هذا ليكُون المقدَّم مُشيراً إلى الغرض الذي يُرادُ ومُترجما عمَّا يُقصَدُ مِنْهُ " [2].

فالتَّقْديم و التَّأخير إنَّما يكونان لِغرَضٍ بَلاَغِي يُكْسِبُ الكلام جمالاً ، علاوة على تقديمِهِ صورة صادِقة لإحساس المُتكلّم و مشاعره .

و المتأمِّل في سياقات التقديم و التَّأخير في روميات أبي فراس يجدها قد مثَّلت ملمحا أسلوبيا بارزًا سواء تعلَّق ذلك بالأساليب الخبرية في حالتي الإثبات و النَّفي أم بالأساليب الإنشائية مثل التراكيب الاسْتِفهامِية ، و مِنْ أنْماط التقديم و التَّأخير فِي الرُّوميات :

أ ــ التَّقْدِيم و التَّأخِير في الجُملة الاسْمِية :

تواتر تقديم الاسْم فِي روميات أبي فِراس بنسبة كبيرة لا سِيما فِي التَّراكيب الاسْتِفهامية، و ذلك لدلالات أسلُوبيّة عديدة ، و بخُصوص تقديم الاسْم في الاستفهام يؤكِّد عبد القاهر الجرجاني بقوله : " وَ إذا قلْتَ : أأنْتَ فعلْتَ ؟ فبدأتَ بالإسم كان الشَّكّ فِي الفاعل مَنْ هُو و كان التردُّدَ فيهِ ......واعْلَمْ أنَّ هذا الذي ذكرْت لك في الهمزة " و هي للاسْتِفهام " قائِم فيها إذا هي كانت للتَّقرير. فإذا قلت : أأنْتَ فعلت ذاكَ؟ ، كان غرضُك أن تقرِّره بأنَّهُ الفاعل " [3] .

و من أنْماط تقديم الاسم في شعر الرُّوميات قوله : [4]

وَ مَاذا القُنُوطُ الذّي   أرَاهُ فَأسْتَشْعِرْ ؟

م   خ

[1] المرجع السابق نفسه ،ص: 164.

[2] أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ،ص: 93.

[3] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص، ص: 88، 89.

[4] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 116.

و قوله : [1]

أَيْنَ المَحَبَّةُ وَ الذِّمَا مُ وَ مَا وَعَدْتَ مِنَ الجَمِيلِ ؟
م خ

وقوله : [2]

أَيْنَ المَعَالِي التِّي عُرِفتَ بهَا تَقُولُهَا دَائِمًا وَ تَفْعَلُهَا ؟
م خ

فِي هذِه الأبيات تقدّمت أسماء الاستفهام وُجوبًا لِأنها تستحق الصّدارة ممثلة في (مَاذَا / أيْنَ) ، و جاء بعدها الخبر (القنوطُ ، المحبَّةُ ، المعالِي) اسما مُعَرّفًا بـــ " الـــ "، فالشاعر مِن خلالها يستفهم و يتساءلُ عن سبب عدم فِداء ابن عمِّه له على خلاف ما توقَّعه منه مِن خصال حميدة مِن وفاء ، و مودّة ،.....

و مِن أمثلة تقديم المسند إليه قوله : [3]

أنَا الجَارُ لاَ زَادي بَطيءٌ عليْهم وَ لاَ دُونَ مَالِي لِلْحوادِثِ بَابُ
م خ

وقوله : [4]

وَ أنْتَ الذّي عَرَّفْتَنِي طُرُقَ العُلا وَ أَنْتَ الذِي أَهْدَيْتَنِي كُلّ مَقْصَدِ
م خ م خ

وَ أنْتَ الذِي بَلَّغْتَنِي كُلَّ رُتْبَةٍ مَشَيْتُ إِلَيْهَا فَوْقَ أعنَاقِ حُسَّدِي
م خ

تقدّمَ المسْند إليه " أنَا " في البيت الأوّل للاهتمام به و التّركيز عليه ، فالشّاعر بصدد الحديث عن ذاته التي ما تلبث تُدافع عن القبيلة (بني حمدان) كلّما ألمّت بها حادثة .

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 174.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 179.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 27.
[4] المصدر السابق نفسه ، ص: 70.

أمّا في البيتين المواليين فتقدم المسند إليه (أنْتَ) كذلك للتركيز عليه أي (سيف الدّولة) بما له مِن فضل فيما وصل إليه الشّاعر الفارس مِن مكانة مرموقة ، و نلتمس في ذلك إلْحاحا ضِمْنِيًّا بطلب الفِداء .

ب ــ التَّقْدِيم و التَّأخير في الجملة الفعلية :

تقدّم الفعل في مجموعة كبيرة من التّراكيب الشعرية مُتصدِّرا الجمل ، و ذلك بحسب ما تتطلّبه الدَّلالة العامة للقصائد الشِّعرية ، و ما تركِيز الشَّاعر على الأحداث المرتبطة بالأزمنة الماضية أو المضارعة إلاّ لكون الفعل يحمل دلالة مُزْدوجة ؛ دلالة على الحدث و أخرى على زمنه ، و من سمات الأفعال في شعر الرُّوميات الدّلالة على تحقق الفعل و ثبوته أي كأمر تحقق و فرغ منه بما لا يسْتدعِي الشَّكَّ أو التَّساؤُل ، نحو قول الشَّاعر في رومية " المغير الأسِير " [1]

إنْ زُرْتُ " خَرْشَنَة " أسِيرًا ... فَلَكَمْ أحَطْتُ بهَا مُغِيرًا
وَ لَقَدْ رَأيْتُ النَّار تَنْــــ ... تَهِبُ المَنازِلَ وَ القُصُورًا
وَ لَقَدْ رأيْتُ السَّبيَ يُجْــ ... لَبُ نَحْوَنَا حُوًّا وَ حُورًا

جاءت الأفعال في هذه الأبيات : (زُرْتُ ، أحَطْتُ ، رأيْتُ) لِتُوحِي بدلالة انْتِهاء الأحْداث بانتهاء أزْمِنَتِها و ذلك بانقطاع الحركة و توقُّف الزَّمن ، و لِتدُلّ في سياقها على فعاليَّة الذّات الشَّاعرة ،وَ حُسْن بلائِها في مقارعة خصومِهِ قبل أسْرِهِ ، و يتَّضِح ذلك أكثر في إسْناد "تاء الفاعل " أي ضمير المتكلّم ممَّا يدلُّ على العناية و الاهتِمام بالأخير و كذا التَّرْكِيز عليه خصوصا باستعمال أدوات التّوكيد السابقة لفعل (رأيتُ) .

و من أمْثلة توظيف الشّأعر للفعل و تقديمه على سبيل التجدُّد و الدَّيمومة و الاستِمْرارية قوله مخاطبا " الدّمستق " : [2]

فَسَلْ بَرْدَسًا عَنَّا أخَاكَ و صِــهْرَهُ ... وَ سَــــلْ آلَ بَرْدَالَيْسَ أعظمــــكم خطْبَا
وَ سَلْ قُرْقُواسًا و الشميشق صِهْرَهُ ... وَ سَــــلْ سِبْطَهُ البَطْـــرِيق أثبــكم قلْبَا
وَ سَلْ صِيدَكُمْ آلَ المــــلاين إنَّنَا ... نَهَبْنَا بِبِيــــض الــهِنْدِ عِزَّهُمْ نَهْــــــبا
وَ سَلْ آلَ بَهْــــرامٍ و آلَ بَلَنْطَسٍ ... وَ سَلْ ، آلَ منـــوال الجَـــحَاجِحة الغُلْبَا
وَ سَلْ بِالبُرُطْسِيسَ العَسَاكِرَ كُلَّها ... وَ سَلْ بالمُنسطَرْ يَاطس الرُّومِ و العُــــرْبَا
ألَمْ نُفْنِهِم قَتْلاً و أسْرًا سُيُــــوفُنَا ... و أسْدُ الشّرى المَلأى ، وَ إنْ جمدتْ رُعْبَا

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 161.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 40.

تقدّم الفعل في هذه الأبيات في مجموعة كبيرة من التّراكِيب متصدِّراً الجمل ، و هو أمْرٌ تتطلّبُهُ الدَّلالة العامة للقصائد الشعرية ، و من مميِّزات الأفعال في الرُّوميات الدّلالة على الآنية و الاستِمرارية و الحركِيّة لدرجة تجعلنا نشعر مِن خِلال هذه الأبيات أن تلك المُناظَرة واقعة للتَّو بين أبْصارنا ، و قدْ دلَّ الفعل " سَلْ " في المثال السَّابق على حثّ الشّاعر المستمر و الحثيث للدّمستق (الخّصم) على النَّظر فِي أمْجاد الشَّاعر و بُطُولاته و فتْكِهِ بمن سبقوا دولته (الرُّوم)، و قد خدم هذا المعنى وُرُود الفعل (سَلْ) مكرَّرا باستِمرار في صُدور الأبْيات و أعجزِها ، فزاد ذلك في التَّعبير عن زمنٍ متجدد متحرك غير ساكن ، علاوة على تنبيه القارئ إلى بطولات الشَّاعر التي لا تُعَدُّ و لا تُحْصى .

و مثلما استعمل أبو فراس الفعل مُصَدَّرًا في دلالته على الإلْحاح و التَّنْبيه إلى عظمة الأنا الشَّاعرة ، نجِدُهُ في مواقف أخرى مصدّرًا دالاً على موجة مِن الأسَى و الحُزْن المتكرّرين الملمّين بالذّات الشّاعرة ، من ذلك قوله رأيًا أمّه حين بلغه نبأ وفاتها و هو أسير : [1]

لِيَبْكِكِ كُلَّ يومٍ صُمْـــتِ فِيهِ   مُصَابرةً ، و قَدْ حَمِيَ الهَجِيرُ

لِيَبْكِكِ كُلَّ لَيْلٍ قُمْـــتِ فِيهِ   إلَى أنْ يَبْتَدِي الفجْرُ المُنِيـرُ

لِيَبْكِكِ كُلَّ مُضْطَهدٍ مَخُوفٍ   أجَرْتِيهِ ، و قدْ عَزَّ المُجـــيرُ

لِيَبْكِكِ كُلَّ مِسْكِـــينٍ فَقِيرٍ   أغَثْتِهِ وما فِي العَظْمِ زِيــــرُ

نلاحظ أن الفعل المضارع المقترن بلام الأمْر تكرّرا أربع مرات في صدور الأبيات في (لِيَبْكِكِ) ممّا ساهم في إضفاء جوٍّ مأتَمِيّ حزينٍ أو لنقل إنّهُ جسَّد لنا الذّات الشَّاعرة في انكسارها و فجيعتها، و نواحِها المستمر، داعِيًا كل من حوله مِن كائنات (اليوم ، الليل ، المضطهد ، المسْكِين) إلى مُشاركة البُكاء و النّواح على هذا الإنسان العزيز، مركّزا عليه باستِخدام الضَّمِير المُتَّصل (الكاف) العائد على أمِّهِ .

ج- تقديم شبه الجملة :

الأصْل أن يتقدَّم العَامل على المعْمول ، و قد يعْكِس ذلك فيتقدّم في التراكِيب المفعول ونحْوه مِن جارٍ و مجْرُورٍ و ظَرْفٍ و حالٍ ، و ذلك لِأغراضٍ أسْلوبية تراد ، قد أشارت إلى

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 123.

بعضٍ منها كتب البلاغة العربيّة * كالتَّخْصيص و الاهتمام بالمقدَّم أو التَّبَرُّك بِهِ و الالْتِذاذِ بِذِكْرِهِ أو أن يكون ذِكْره أهمّ و العناية بِهِ أتمّ [1] .

و الظّاهرة الأسْلوبية المُلْفِتة في رُومِيات أبي فراس تقديم شِبه الجملة (الجار والمجرور) في صدور الأبْيات الشِّعرية، ممَّا أدّى إلى تغيير دلالة التَّراكيب الشعرية ، و من استخدامات هذا الأسْلوب خصوصًا فِي الجملة الاسْمية حين يتقدم الخبر على المبتدأ ، قوله: [2]

فَلِلَّهِ إحْسَانٌ إليَّ وَ نِعْمَةٌ   وَ لِلَّهِ صُنْعٌ قدْ كَفَانِي التَّصَنُّعَا

و قوله : [3]

وَ مَنْ مَذْهَبِي حُبُّ الدِّيارِ لِأهْلِهَا   و لِلناسِ فِيما يعْشَقونَ مَذَاهِبُ

و قوله : [4]

فَفِي حَلَبٍ عُدَّتِي   وَ عِزِّيَ ، وَ المَفْخَرُ

و قولُهُ: [5]

لَهُمْ خلقُ الحَمِيرِ فَلَسْتَ تَلْقَى   فَتًى مِنْهُمْ يَسِيرُ بِلاَ حِزَامِ

تقدّم الخبر مُتمثِلا في الجار و المجْرور في البيت الأول (فللّه (الصّدر)/ و لِلّهِ (في العجز) ،على الاسم (المُبْتدأ) : (إحْسانٌ ، صُنْعٌ) ، و في البيت الثالث تقدّم (ففِي حَلَبٍ) على المبتدأ (عُدَّتِي)، في حين تقدّمت شبه الجملة في البيتين الثاني و الرَّابع ممثلة في الجار والمجرور : (وَ مِنْ مَذْهَبِي) ، (لهُمْ) وهُما خبريَّتان تقدَّمتا على المُبْتدأ الممثل في التّركيب الإضافي (حُبُّ الدِّيار) في البيت الثَّاني ، و (خلق الحَمير) في البيت الرَّابع ، و ما تقديم الشَّاعر لِشبه الجملة في الأمثلة التّي سُقناها إلاَّ ترجمةً لاهْتِمام الشَّاعر بتلك العناصر، و التي دخلت في تكوين تجربته الحياتيّة فعبَّر عنها بِصِدق ، و الأمر نفسه يمكن قوله على ما تقدَّم مِن

---

[1] أحمد مصطفى المراغي : علو البلاغة ، ص، ص: 99، 100.
* مثل دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني .
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 135.
[3] المصدر نفسه ، ص: 35.
[4] المصدر نفسه ، ص: 115.
[5] المصدر نفسه ، ص: 199.

أنماط التّقديم و التَّأخير ؛ إذْ هِي مُتداخلة مع حالات الشاعر الشُّعُورية ممَّا يجعلها تنعكس في التَّركيب اللُّغوي للعبارة .

ثانيا : الرَّبْط :

لاحظ مجموعة مِن الدّارسين نقص إشارة النُّحاة المتقدِّمين إلى ظاهرة الرَّبط ؛ إذْ لَمْ يكُنْ ذلك إلاَّ مِنْ قبيل الإشارات العابرة ، نظرًا لاتِّخاذهم من " الإعْراب " منْهجًا لهُم الأمر، الذي حرمهم مِن درس بناء الجملة درْسًا تركيبيًا معنويًا قائِمًا على الارْتباط و الرَّبْط و الانفِصال بين المعاني الجُزْئيّة .

أمَّا المأخِّرون فقد تنبَّهَ نفَرٌ مِنْهُم إلى أهميّة هذه الظَّاهرة التّرْكِيبية ، فحاولوا حصرَ مواضِيعها في مباحث خاصة ، إلاّ أنّ دراساتِهم تلك كانت بعيدة عن النَّظرة الشُّمولية المُتكاملة؛ ذلك أنّ فكرة الرَّبْط لم تكن جُزْءا مِنْ منهَجِهم لِذا لمْ يحصرُوا الرَّوابط كلّها [1].

ومهما تكن آراء الباحثين في حصرهِم للرَّوابط و مواضعها في ترْكيب الجملة ، فإنّ للرّبط قيمة كبيرة في كونْه يُساهم في التآلف بين المعاني الجُزئِيّة ." و هذا الاتِلاف هُو أسَاس النِّظام التَّرْكِيبي للجُملة " [2] ، كما أنَّهُ يَظَلُّ معْلَمًا و قرينة مادِّية ؛ إذْ " العربيّة تلجأ إلى الرَّبط بواسطة لفظِيّة حين تخْشى اللبسْ فِي فهم الانفصال بيْن معنيين ، أو اللبس في فهم الارتِباط بين معنيين . و الواسطة اللفظِيّة إمَّا أنْ تكُون ضَميرًا بارزاً مُنْفصِلاً أو مُتَّصِلاً ، و ما يجْري مجْراه من العناصر الإشَارية ، كالاسْم الموصول و اسم الإشارة ، و إمَّا أنْ / تكون أداةً مِن أدوات الرَّبْط .. و مِنْ هُنَا يقْتضي الجانب المعنويّ تقسِيم مواضِع الرَّبْط في التّراكيب العربيّة إلى قِسْمين أساسِيّين ، هُما : الرَّبْط بالضّمير و ما يجْري مجراه ، و الرّبط بالأدوات " [3] .

و بِتخصيِصنا الحديث عن الظَّاهرة الأخيرة أي الرّبط بالأدوات باعتبارها تمثل ظاهرة أسلوبية شائعة في شعر الرُّوميات ، فإنّنا نجِدُ أنّ حُرُوف العطْف فيها مِن أكثر الأدوات استِعْمَالاً، و لها دور كبير في إضْفاء التَّماسك الجُملي فــ : " الحرْف يدخُل إمَّا للرّبط ، أو النَّقْل، أوْ للتأكِيد ، أو للتَّنْبيه ، أو للزيادة " [4].

كمَّا يدْخل الرَّبْط على الشّيء نظرا لتعلُّقه بِغَيْرِهِ [5] ،و أدوات العطف عديدة منها : الواو، الفاء ، ثمَّ ، حتَّى ، أوْ ،أمْ ، إمَّا ، بَلْ ، لكِنْ. " و يُعدُّ الرَّبْط بهذه الحُروف فِي مُعْظم

---

[1] مصطفي حميدة : نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية ، ص: 190.
[2] المرجع نفسه ، ص: 195.
[3] المرجع نفسه ، ص،ص: 195، 196.
[4] المرجع نفسه ، ص: 193.
[5] المرجع نفسه .

الحالات قرينة لأمن اللّبس في فهم الانفصال ، نحو : جاء زيْدٌ و عمرُو ، و جاء زيْد و ذهب عمْرُو " [1].

و قد تنبَّهَ عبد القاهر الجرجاني في كتابه " دلائِل الإعْجاز " إلى ظاهرة الرَّبْط انطلاقا من حديثه عن الفصْل و الوصْل بقوله : " و علم هذا الباب أغْمضُ و أخْفى و أدقّ و أصعب ، و قد قنع النَّاس فيهِ بأن يقولُوا إذا رأوا جملة قدْ تُركَ فيها العطْف : إنَّ الكلام قد اُستُؤْنِفَ و قُطِعَ عمَّا قبله ، لا تطلُبُ أنفسهم منه زيادة على ذلك ، و لقد غفلُوا غفْلة شَدِيدة " [2] ، منطلقًا بذلك من مجموعة من القواعد النَّحْوية التي بلْورها النُّحاة لأجل ضبط العطْف ، مثل امْتِناع عطف جملة على أخرى لا محلّ لها مِن الإعراب ، و تمييزهُم بين عطف المفرد على المُفرد و بين عطف الجملة على الجُملة ، مسْتثمرًا هذه المعْطيات بُغْية مقاربة الفصْل و الوصْل بلاغِيّا [3] .

و سنكْتَفِي في هذا الفصْل بدراسة أدوات الوصْل باعتبارها أدوات ربط بين المفْردات والجُمل " فكَمَا تعْقِدُ هذه الأدوات علاقة نحوِيّة و دلالية بين المُفردات ، فإنَّها تقوم بعقد هذه العلاقة بين المُركّبات " [4].

و أدوات الرَّبط عديدة ــ كما سبق و أن رأينا ــ ، كما أنَّهُ لكلٍّ منها مُهمَّة دلاليّة تختلف عن الأخرى ممَّا نسْتَطْرِق إليه لاحقًا ، و بعد إحصائنا لأدوات الرَّبْط في رُوميات أبي فراس وجدناها تتوزَّع كالآتي :

أداة الرّبط	عدد التواتر	نسبة التواتر
الواو	936	% 79.79
الفاء	192	%16.36
لكن	23	%01.96
أو	12	%01.02
ثمَّ	03	%0.25
أمْ	03	%0.25
بَلْ	03	%0.25
إمَّا	01	%0.08

[1] المرجع السابق نفسه ، ص: 200.
[2] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص: 158.
[3] محمد خطابي : لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص: 100.
[4] محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص: 307.

من خلال إحْصاء أدوات الرَّبط يتبين لنا أنّها تواترت بنسبة كبيرة ؛إذْ بلغت مجتمعة نحو ثلاث و سبْعِين و مائة و ألْف ، و قد تنوّعت أنماط حضورها و دلالاتها ، و يمكن تبيين ذلك فيما يلي :

أ ـــ الرّبط بـــ " الواو " :

تواتر في الرُّوميات نحو ستّ و ثلاثين و تسعمائة بنسبة 79.79 % ،و هي أكبر نسبة في حروف الربْط .

و الواو: " هي الأداة التّي تخفى الحاجة إليها ، و يحْتاج العطْف بها إلى لطفٍ في الفهْم ، و دِقّة في الإدْراك ؛ إذْ لا يفيد إلاّ مُجرَّد الرَّبْط ، و تشْريك ما بعدها لها قبْلها في الحُكْم ، نحو : مضَى وقْت الكسل ، و جاء وقت العمل " [1].

و من استِخداماتِها في الرُّوميات : [2]

تُقِرُّ دُمُوعِي بِشوْقِي إليْكَ   و يشْهدُ قلْبي بِطُولِ الكَرَبْ

يعُود السِّر في عطْف الجملة الثانية على الجملة الأولى في البيت الأول إلى اشْتِراكِهما في الحُكْم الإعْرابي لكون كِلِيْهما فعْلا مضارعًا مرْفُوعا .

و قوله: [3]

وَ ألْحَظُ أحْوالَ الزَّمانِ بِمُقْلَةٍ   بهَا الصِّدْقُ صِدْقٌ و الكِذَابُ كِذَابُ

وصل الشَّاعر بين الجملتيْن في عجز البيت بأداة الرّبْط (الواو) ، و قدْ جِيء بها لأنَّ كلّ خبر مِنهَا أوُرِدَ بما يُشَاكِلُهُ أي : الصِّدقُ و الكذِبُ، فهما بالتَّالِي ينْتَمِيان لحقل دلالي مُتشابه .

ولمْ يكتَف الرَّبْط " بالواو " بتحقِيق وظيفة الانْسِجام و التَّلاحُم داخل الأبْيات ذاتِها بل تجاوزها إلى مسْتوى الأبْيات المتتالية، نحو قوله : [4]

فَسَلْ بَرْدَسًا عَنَّا أخَاكَ و صِـــــهْرَهُ   وَ سَلْ آلَ بَرْدَالَيْسَ أعظمكم خطْبَا

---

[1] محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب : علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، ص: 347.
[2] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 24.
[3] المصدر نفسه ، ص: 27.
[4] المصدر نفسه، ص: 40.

وَ سَلْ قُرْقُواسًا و الشميشق صِهْرَهُ وَ سَلْ سِبْطَهُ البَطْــرِيق أثبكم قلْبَا

وَ سَلْ صِيدَكُمْ آلَ المــــــلاين إنَّنَا نَهَبْنَا بِبِيــضِ الهِنْدِ عِـــزَّهُمْ نَهْبا

وَ سَلْ آلَ بَهْرامٍ و آلَ بَلَنْطَـــــسٍ وَ سَلْ ، آلَ منوال الجَحَاجِــحة الغُلْبَا

وَ سَلْ بِالبُرُطْسِيسَ العَسَاكِرَ كُلَّها وَ سَلْ بالمُنسطَرْ يَاطس الرُّومِ و العُرْبَا

تحقق العطْف بالواو بين الأبيات الشِّعرية نظرا لاشْتراك المفردات فِي الحكم الإعرابي متمثلة في فعل الأمْر (سَلْ) ،على أنّ ذلك تجاوز الأبْيات إلى إيراد حرف الرَّبْط (و) فِي صدور الأبْيات العديدة ، مكرِّرًا نفس اللَّفظ (سَلْ) ، وقد ساهم ذلك في امْتداد نفَسِ الشَّاعر وتمْكِينه من البَوْح بِأكْبر قدر من الذّكريات و المعلومات الَّتي يحوزُها بِجُعْبتِهِ ، علاوة على الانسجام و الرَّبْط بين الأبْيات الذِي حقَّقه العطْف، ممَّا ساهم أيْضًا في بناء حركة السَّرْد واسْتِمْراريَّتها .

ب ــ الرَّبْط بــ " الفاء " :

تواتر الرَّبْط " بالفاء " في الرُّومِيات نحو اثنين و تسْعِين و مائة مرّة ،بنسبة 16.36% و هي بذلك تحتلُّ المرتبة الثانية بعد "الواو " ، و العطف بالفاء " يُفِيد مع التَّشْرِيك الترتِيب والتَّعاقُب "[1] . مِن أمثِلة توظيفه في الرُّوميات قوله: [2]

تُسَائِلُنِي : مَنْ أنْتَ ؟ و هِي عليمةٌ وَ هَلْ بِفَتًى مِثْلِي عَلَى حالِهِ نُكْرُ ؟

فَقُلْتُ كَمَا شَاءَت وَ شَاءَ لَهَا الهَوَى قَتِيلُكِ ؟ قالتْ : أيُّهُم ؟ فَهُم كُثــرُ

فَقُلْتُ لهَا : لوْ شِئْتِ لَمْ تَتَعَــــنَّتِي وَ لَمْ تَسْألِي عَنِّي و عِنْدَكِ بِي خُبْرُ

فَقَالتْ : لقَدْ أزْرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنَا فَقُلْتُ : معَاذَ اللهِ بَلْ أنْتِ لا الدّهْــرُ

وردت الفاء هنا لتعقِيب الأحْداث دُون أن يكون هناك تريّث أو إعطاء مُهلة ، فجاءت الأحْداث مُتتالية بِتوالي الحوار المبني على السُّؤال و الجواب بين الشَّاعر و الحبيبة بسُرعة، لذا عدّها الجَرْجانِي (الفاء) بِأنَّها : " للتَّعْقِيب بِغَيْر تراخٍ " [3] ،إلى جانب ما تُضفيه هذه الأداة مِن حركيّة للأحداث و تماسك بنية التَّراكيب الشِّعْرية .

---

[1] محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب : علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، ص: 347.

[2] أبو فراس الحمداني:ديوانه،ص: 119.

[3] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص: 169.

ج ــ الرَّبْط بــ" لكن " و " بَلْ ":

تواترت (لكن) في الرُّوميات نحو ثلاث و عشرين مرة ،بنسبة 01.96 % ، أمَّا " بلْ " فتواترت نحو ثلاث مرَّات، بنسبة 0.25 % . و" إذا كان العطف بــ (بلْ) و (لكن) كان المقصورُ عليه ما بعدها " [1] ،و يُقال بأنَّ " (لكن) لإثبات الضِّد ، و (بلْ) لتقرير الحُكْم " [2] .

ومِنْ أمثلة استْخدامهما قوله : [3]

وَمَا غَضَّ مِنِّي هذَا الإسَارُ   وَ لَكِنْ خَلَصْتُ خُلُوصَ الذَّهبْ
وَ إنَّكَ للْجَــبَلُ المُشْمَخِــ   رِّ لِي بَلْ لِقَوْمِكَ بَلْ لِلْعــــرَبْ

ساهم حرفا الرَّبط (لكن) و (بل) في ربْط الكلام بِما قبْلهُ ممَّا أكْسبَ الأبْيات انْسِجامًا و تلاحُمًا مِن حيْث الصِّياغة و المعْنى معًا ، كمَا أدّت إلى تخْصِيص الكلام و التَّأكيد عليه بِاقتِصار الكلام على ما بعدها ؛ فقد أفادت أداة الرَّبط (لكن) في المثال الأوَّل إثبات عكس المعنى القائل بِأنَّ هذا الأسْر قد غضّ من الشّاعر و نال منه ، و في المثال الثاني دلَّ الرّبط بــ (بلْ) على تقرير و إثبات الشَّاعر بأهليَّة سيف الدّولة ،و قوّته التي تمكّنه من أن يصير سّيِّدا للْقوم لا بل للعرب عامَّة .

د ــ الرَّبط بــ " أوْ " :

تواترت " أوْ " في الرُّوميات نحو اثني عشرة مرّة ، بنسبة 01.02% ،و هي تستخدم "للشّك و الإبْهام و التّخْبير و التّقسيم و الإباحة " [4] ،و من استْخدِاماتها قوله : [5]

وَ قَال أُصَيْحابي : الفِرارُ أوِ الرَّدَى ؟   فقُلْتُ: هُمَا أمْران ، أحْــــلاَهُمَا مُرُّ
وَ لكِنَّنِي أمْضِــي لِمَا لاَ يَعِيبُــــنِي   وَ حَسْبُكَ مِن أمْريْن ، خَيْرهما الأسْرُ

---

[1] محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب : علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، ص:344.
[2] محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص: 308.
[3] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 30.
[4] محمد عبد المطلب : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ص: 308.
[5] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 121.

و قوله : [1]

إذا ابْنُكِ سَارَ فِي بَرٍّ أوْ بَحْرٍ   فَمَنْ يَدْعُو لَهُ أوْ يَسْتَجِيرُ ؟

و قوله : [2]

هَلْ تُحِسَّانِ لِي رَفِيقًا رفِيقا   مُخْلِصَ الوُدِّ أو صَدِيقًا صدِيقا؟

فِي البيت الأول عطف الشَّاعر الاسم بـــ " الـــ " (الرَّدى) على ما قبله (الفرار) بأداة الربط (أوْ) لاشتراكِهما في الحُكْم الإعْرابي ، و قد اسْتُخْدِمت هذه الأداة للتَّخبير بين الأمْرين (الفرار و الرَّدى) ، و جاء البيت الثاني ليُؤَكِّد معنى التَّخيير .

و في المثال الثَّاني استخدام الشَّاعر أداة الرَّبط (أوْ) بين (يدْعُو ...يسْتَجِيرُ) لإبراز معنى الإبْهام و الاسْتِفهام عن الشخص الذي بإمكانه أن يخلف أمّه فيما كانت تقوم به من أجْلِهِ .

بيْنما وُظِّفت أداة الربط (أوْ) في المثال الثالث لِإبراز معنى شكّ الشَّاعر في أن يكون هناك رفيقا له في محنة الأسْر أو صاحبًا صادِقًا فِي مودَّته دائِما عليها .

هـــ : الرَّبْط بـــ " ثمّ " و " أمْ " و " إمّا " :

و الرَّبط بـــ (ثُمّ) " يفيد الترتيب مع التّراخي فلا يقع اشتِباه في استعماله " [3]،و قد تواترت نحو ثلاث مرّات في الرَّوميات، بنسبة 0.25 % ،من أمثلة اسْتِخدامها قوله : [4]

دُدْتُ الأَسْودَ عَنِ الفَرَا   ئِسِ ، ثُمَّ تفْرِسُنِي الضَّبَاعُ

و قوله : [5]

وَ مُضْطَغِنٍ لَمْ يَحْمِلِ السِّرَّ قَلْبُهُ   تَلَقَّتَ ثُمَّ اغْتَابَنِي ، وهُوَ هَائِبُ

فقد ساهم الرَّبط بـــ " ثُمَّ " في تلاحُم الأشطر الشِّعرية ، كما ساهم في إضْفاء مُهْلة في حُصُولِ الأحْداث بنوعٍ مِن التَّراخي و عدم التَّعاقب السَّريع .

---

1) المصدر السابق نفسه ، ص: 122.
2) المصدر السابق نفسه ، ص: 149.
3) محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب : علوم البلاغة(البديع و البيان و المعاني) ، ص: 347.
4) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 139.
5) المصدر نفسه ، ص: 36.

أمَّا الرَّبط بـــ " أمْ " فـــ : " تُؤدي معنى (أي) الاستفهامية " [1]، و تواترت في الرُّوميات نحو ثلاث مرَّات هي الأخرى، أي بنسبة 0.25 %، كَسابقتها. من أمثلتها قول الشَّاعر : [2]

بِأقْلامِنَا أُجْحِرْتَ أَمْ بِسُيوفِنَا ؟ وَ أُسْدَ الشَّرى قُدْنَا إليْكَ أَمِ الكُتْبَا ؟

أدَّت أداة الرَّبْط " أمْ " في هذا البيْت معنى الاستفهام في شطري البيتين ، فربطت بين الطَّرفين المستفهَم عنهما على النَّحو الآتي :

صدر البيت : بِأقْلاَمِنَا ←(أمْ)→ بِسُيُوفِنَا

عجز البيت : أسد الشَّرى ←(أم)→ الكتْبَا

و هو استفهام استنْكاري مُوجّه من الشَّاعر إلى العدوّ (الدمستق) فيما إنْ كان انْتِصار آل حمدان عليهم كان بِالسُّيوف أم بالأقلام و الكتابة ! .

في حين تواتر الرَّبط بــ " إمَّا " في الرُّوميات مرّة واحدة بنسبة 0.08 % ، و هي أضْعَف نسبة من حيث تواتر أدوات الرَّبط الأخرى ، و له استخدام واحد في الرُّوميات . وتُؤدي إمَّا " معنى (أو) في الخبر و الشك و الإباحة و التَّخيير " [3] ، و نمثل لها بقوله : [4]

وَ لكنْ سَألْقَاها ، فَإمَّا منِيّة هِي الظَّنُّ ، أوْ بَنْيان عزٍّ مُوطَّدِ

أدّت أداة الرَّبط " إمَّا " معنى الشّك في البيت ، فالشَّاعر مُعلَّق في مصيره بين أمْرين : إما موته ، و إمّا عيْشه في رغَدٍ و عِزٍ دائمين، على شكّه أو ظنِّه يميلُ إلى حصُول الأوّل منها (الموت) .

---

1) محمد عبد المطلب : البلاغة العربي، قراءة أخرى ، ص: 308.
2) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 40.
3) محمد عبد المطلب : البلاغة العربي، قراءة أخرى ، ص: 308.
4) أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 70.

ثالثًا : الاعتْراض :

جاء فِي " لسان العرب " لابن منظور " : " يقال : اعترض الشيء دون الشيء أي حال دونه . و اعترض الشيء : تكلّفه " [1].

أمّا اصْطِلاحا : فقد تطرق إلى مفهوم " الاعتراض " جملة من النُّقاد" فابن رشيق " يشير إلى اختلاف النّاس في تسميته، ذاهبا إلى أنّ سبيله أن يأخذ الشاعر في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم بعد ذلك يعود إلى الأوّل دون أن يخلّ في شيء ممّا يشُدّ الأوّل [2].

و أوّل من تعرّض لمفهوم (الاعتراض) هو الجاحِظ في إطلاقه عليه ما يسمى "بإصابة المقدار " ،ثم جاء " ابن المعتز " ليجعله من محاسن القول في قوله : " و مِنْ محاسن الكلام أيضا و الشعر اعتراض كلام في كلام لم يتمّ معناه ثم يعود إليه فيتمّمه في بيت واحد " [3].

و لعلّ تعريف " ابن جنيّ " يكون بذلك أكثر شمولية في قوله في (باب الاعتراض): " اعلم أنّ هذا القبيل من هذا العلم كثير ، قد جاء في القرآن ، و فصيح الشّعر ، و منثور الكلام. و هو جار عند العرب مجرى التأكيد ، فلذلك لا يشفع عليهم ، و لا يُستْنكر عنهم ، أن يُعترض به بين الفعل و فاعله ، و المبتدأ أو خبره ، و غير ذلك ممّا لا يجوز الفصل (فيه) بغيره ، إلاّ شاذًا أو متأوّلاً " [4] .

و قد أدى الاعتراض دلالات مختلفة في رُوميات أبي فراس الحمداني توصّلنا إليها من خلال تفحص البنية التّركِيبية ضمن السِّياق الذي ورد فيه ، و سنتعرض فيما يلي إلى أهمّ و أبرز البنى التّركِيبية التي شكّلت ملمحًا أسلوبيا بارزا بكثرة تواترها بورودها معترضة في الكلام ، والتي تواترت مجتمعة بنحو سبع و عشرين و مائة في شعر الرُّوميات ،متَّخِذة في ذلك عدّة أشكال أبرزها :

أ- الاعتْراض بجملة حالية :

تواتر الاعتراض بهذه الجملة في شعر الرُّوميات بما يقرب من واحد و أرْبعين ، نمثّل لذلك بقوله : [5]

هَذَا كِتابُ ، مَشُوقِ القَلْبِ مُكْتَئِبِ   لَمْ يألُ نَاظِمُهُ ، جُهْدًا ، وناثِرُهُ

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، مج10 ، ص: 100.
[2] ابن رشيق القيرواني : العمدة ،حـــ2 ، ص: 57.
[3] ابن المعتز : كتاب البديع ، ص: 59.
[4] ابن جنّي: الخصائص ، مج1 ، ص: 336.
[5] أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، ص: 106.

اعترضت الجملة الحالية (مَشُوق القلْبِ مكتَئِبِ) المسند إليه (كتاب) و المسند (لمْ يالُ ..) ، و هو في ذلك يشير إلى حالة الشَّاعر النَّفْسِية اليائِسة ، التي تستميت شوقًا إلى الأحِبّة بالشَّام ، و هي مشاعر انعكست على الكتاب الذي بعث به الشّاعر إلى أبي الحصين (قاضِي الرّقة) شاكيًا إليه مأساة أسْره .

و نحو قوله : [1]

وَ قَوْلُهَا وَ دُمُوعُ العيْنِ واكِفَةٌ: هذا الفِراقُ الذّي كُنَّا نُحَاذِرُهُ

فالجمة الحالية (و دموع العين واكفة) أسهمت في كشف حجم معاناة أّم الشّاعر الأسِير، و عمق حُرقتها على فراق وحيدها المغترب في أسره بالرُّوم .

و نحو قوله أيضًا : [2]

تَطُولُ بي السَّاعاتُ ، وَهِيَ قَصِيرةٌ وَفِي كُلِّ دَهْرٍ لاَ يَسُرُّكَ طُولُ

استعملت الجملة الإعتراضية (وهي قصيرة) في سياق تذمّر الشَّاعر من طول مدّة أسْره بالرُّوم ، حتى أنّ السَّاعات فيه تمتدّ (على قصرها) لِتَغْدو دهْرًا بأكملِهِ .

ب-الاعتراض بجملة شرطِيّة :

تواتر الاعتراض بالجملة الشّرطية بما يقرب من ستّ و عشرين ، و من أنواع استخداماتها قول أبي فراس: [3]

أَأَجْحَدُهُ إحْسَانَهُ فيَّ، إنَّنِي لكَافِرُ نُعْمَى إِنْ فَعَلْتُ مُوارِبُ

دلّت الجملة الاعْتِراضيّة (إن فعلتُ) الواقعة بين المبتدأ و خبره على تعليق الحدث ، فهو مرتبط بالشرْط ، أي أنّ تنكّر الشَّاعر لابن عمِّه بِأن يَجْحَد إحْسانه و نعمته عليه في السّابق لا يتحقق ولا يتمّ إلاّ بتحقق الشّرط (إن فعلْتُ).

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 104.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 171.
[3] المصدر السابق نفسه ،ص: 37.

و قوله أيضًا : [1]

لأَشْرِكَنَّكَ فِي اللَّأْواءِ إِنْ طَرَقَتْ،   كَمَا شَرِكْتُكَ فِي النَّعْماءِ و الرَّغَدِ

دلّت جملة الشَّرط (إِنْ طَرَقَتْ) الاعتراضية بدورها على تعليق الحدثْ ، فنجده يرتبط بالشَّرط ، بمعنى أنّ مشاركة أبو فراس لابن عمّه ووقوفه إلى جنبه في خوض الشّدائِد و عظائِم الأمُور لا يتمّ إلاّ بتحقق الشّرط (إِنْ طرَقَتْ) .

و نحو قوله : [2]

وَلِي أَدْمُعٌ طَوْعَى إِذَا مَا أَمَرْتُهَا،   وَ هُنَّ عَوَاصٍ فِي هَوَاهُ غَوَالِبُ

الاعتراض في هذا البيت أفاد تعليق الحدث ، بمعنى أنّ دموع الشَّاعر عصِيّة ، و هي لا تُذْرف عن طواعية لأجل ابن عمّه (سيف الدّولة) في سياق تعبيره عن مدى شوقه إليه ، إلاّ بتحقِيق الشّرط (إذا أمَرْتُهَا)، و يتّضح لنا في هذا الصّدد عزّة و أنفة الذّات الشَّاعرة الّتِي لا تنْحَنِي إجْلالاً و خُضوعًا إلاّ لِسيف الدّوْلة ولِيّ نِعْمتها .

ج- الاعتراض بالظّرف :

تواتر الاعتراض بالظّرف فِي روميات أبي فراس بنحو أربع و عشرين مرّة و الظرف في اصطلاح النّحاة اسم للوقت أو المكان.

و قد ورد الظرف معترضا عناصر الجملة في سياقات عدة ، و من أشكال توظيفه قول أبي فراس : [3]

فَإِنْ مُتُّ بَعْدَ اليَوْمِ عَابَكَ مَهْلَكِي   مَعَابَ النَّزاريينَ مهلكَ معبدِ

اعترض الظرف (بعد اليوم) جملة الشّرط (فإن متُّ) وجوابها (عابكَ مهْلكِي) ، وساهم في تحديد زمن الحدث ، علاوة على إبْراز الشَّاعر لمكانته بالنسبة لابن عمّه سيف الدّولة، و أنّه بهلاكِهِ أو موته و هو أسِير عند الرّوم سيفْقِد ابن عمّه أكبر دعامة .

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 65.

[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 37.

[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 69.

و قوله : [1]

وَرَدَتْ ، بُعَيْدَ الفَوْتِ ، أرْضَكَ خَيْلُهُ   سَرْعَى ، كأمْثَالِ القَطَا أرْسالاً

فالظّرف (بُعَيْدَ الفَوْت) جاء مُعترضًا الفعل و فاعله (وَرَدَتْ) ، و المفعول به (أرْضَكَ) و إضافة على تحديد زمن الحدث ، نجده قد أسْهم فِي إظهار بسالة الشَّاعر (مخاطبا في ذلك سيف الدّولة) ،و شجاعته في خوضِ غِمار الحرب، واصِفًا بذلك خيله في أصالتها ، وسرعتها و اندفاعها من أجل ذلك، فيغْدو بذلك بمثابة طائر القطا في جموحه فيمتلأ بالتالي حماسة تمامًا كصاحِبهِ .

و نحو قوله أيضًا : [2]

لاَ يَقْبَلُ اللّهُ ، قَبْلَ فَرْضِكَ ذَا،   نَافِلَةً عِـنْدَهُ تُنـــــفلُهَا

اعترض الظّرف في هذا البيت (قبل فرضِك ذَا) : الفعل و الفاعل في : (لاَ يَقْبلُ الله)، و المفعول به (نَافِلَةً)، و أدى إلى جانب تحديده زمن الحدث ، تنبيه ابن عمّه سيف الدّولة إلى حتْمِيّة ووجوب الوقُوف بجانبه في محنة أسره و مفاداتِه وهو يجعل هذا الواجب بمثابة الفرض الدِّي به فقط تكتمِل باقِي حسناتِه و تُقبل منه .

د- الاعتراض بجملة النِّداء :

تواتر الاعتراض بهذا النوع من الجُمل فِي روميّات الشّاعر الأسِير نحو تسع مرَّات ، وقد تعدّد ــ تبعا لذلك ــ المنادى فيها ، فهو إمّا " سيف الدّولة " أو " ابنة عمِّه " أو " صحبه وأخلاَّئِهِ " أو " العدُو " أو " المكان ".

مثل قوله مُخاطبًا ابن عمه : [3]

كُنْ ، يَا قَوِيُّ ، لِذا الضَّعِيـــف   ، ويَا عَزِيزُ ، لِذا الذّلِيل!

اعترضت الجملة النِّدائية في هذا البيت المبتدأ و خبره للدّلالة على تعظيم الشّاعر لابن عمِّه بصيغتيْ (يا قويُّ) ،(يا عزيزُ) ، و هو يخرج إلى غرض الاسْتِعطاف .

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 167.

[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 180.

[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 174.

و يقول مخاطِبا خلِيليْهِ : [1]

لاَ رَعَى اللهُ ، يَا خَلِيلِيَّ ، دَهْرًا فَرَّقَتْنا صُـــرُوفُهُ تَفْرِيقَا

اعترضت جملة النِّداء (يا خلِيلِيَّ) : الفعل و الفاعل (رعَى اللهُ)، و المفعول به (دهْرا) ، موظفا صيغة النداء في سياق معاتبة الزمان (الدهر) الذي فرَّق بينه و بين خلِيليْهِ وهما غُلاميْهِ : صاف و منصُور ، و ذلك جرَّاء أسْرِهِ في الرُّوم و تناسي الأخيرين لهُ .

و يقُول مخاطِبا العدوّ : [2]

أَتَزْعَمُ ، يَا ضَـــخْمَ اللَّغَادِيدِ ، أنَّنَا ونَحْنُ أُسُودُ الحرْبِ لا نعْرِفُ الحرْبَا

و ردت جملة النِّداء الاعتراضية (يَا ضَخْمَ اللَّغَادِيدِ) في سِياق مُخاطبة الشَّاعر للدّمستق و هو في أسْرِهِ و الملاحظ عدم مُخاطبته باسمه، و ذلك كناية عن ضخامة رقبتِهِ اسْتِهْزاءًا بِهِ ، رادًا في ذلك تهمة العدوّ (الدمستق) في اعتباره أنّ بني حمدان كتّاب و لا يعْرِفُون الحرْب .

و يقول الشّاعر مُخاطبا المكان : [3]

جَادت عِراصَكِ يَا شَامُ سَحَابَةٌ عَرَّاضَـــةٌ مِنْ أصْدَقِ الأنْواءِ!

جاءت جملة النّداء في هذا البيت اعتراضية في قوله (يَا شَامُ) مُخاطبا المكان ، ووردت في سياق إفْصاح الشَّاعر عن مكانة هذا المكان بالنِّسبة إليه خاصة و هو بعيد عنه ، فهو محلّ كلّ خِصْبٍ و نَمَاءٍ ، الأمر الذِي يوحي بتعلُّق روحي و ثِيق يربط قلب الشَّاعر بهذا المكان دون غيره من الأمكِنة واضعًا إيّاه في مقام التَّبْجيل .

[1] المصدر السابق نفسه ، ص: 149.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص: 39.
[3] المصدر السابق نفسه ، ص: 14.

الباب الرابع : بنية الدلالة و المعجم

* الفصل الأول : الحقول الدلالية.
* الفصل الثاني : المعجم الشعري.
* الفصل الثالث : بنية الصورة الشعرية.

الفصل الأول : الحقول الدلالية.

مدخل إلى الدلالة:

ورد في "لسان العرب" : "... دَلَّهُ على الطريق يدُلُّهُ دَلالةً و دِلالَةٍ و دُلالَةٍ[1] ".

أما في عرف الاصطلاح اللغوي فإن مصطلح "علم الدلالة" (sèmantique) "أشتقت من أصل يوناني مؤنث (sémantiké) مذكّره (semantikos) أي يعني يدلّ،و مصدره كلمة (séma) أي : إشارة، و قد نقلت كتب اللغة هذا الاصطلاح إلى الإنجليزية و حظي بإجماع جعله متداولا بغير لبس(semantics)[2].

و لعلم الدلالة عدّة تسميات في اللغة الإنجليزية أشهرها الآن كلمة (semantics)، أما في اللغة العربية فالبعض منهم يسميه بعلم الدلالة ــ مع ضبط الكلمة بفتح الدال وكسرها ــ والبعض الآخر يسميه علم المعنى...، في حين يطلق عليه البعض الآخر اسم "السيمانتيك" أخذا من الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية[3] .و لهذا العلم عدّة تعريفات نرصدها فيما يلي :

– " علم الدلالة هو ذلك العلم الذي يدرس المعنى ، سواء على مستوى الكلمة المفردة أم على مستوى التركيب ، و ما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية ،أي أنه يدرس اللغة من حيث دلالتها ، أو من حيث إنها أداة للتعبير عما يجول بالخاطر ، و هو فرع من فروع علم اللغة ، ويعتبر من أحدث الدراسات اللغوية ظهورا على وجه العموم، و قد شقّ علم الدّلالة طريقه إلى الانتشار و التطور على أساس تاريخي وصفي ، فكان منه علم الدلالة التاريخي الذي يتتبع المعنى من عصر إلى عصر ، و يرصد ما حدث لهذا المعنى من تغيّر،و كان منه علم الدلالة الوصفي الذي يدرس المعنى في مرحلة زمنية معينة من مراحل التاريخ اللغوي، و يسمى هذا العلم في الغرب بعلم السيمانتيك (semantic)[4].

– و يعرف أيضا هذا العلم بأنه :"دراسة المعنى " أو "العلم الذي يدرس المعنى"أو"ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى " أو "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى.....

و رغم اهتمام علم الدلالة بدراسة الرموز و أنظمتها حتى ما كان منها خارج نطاق اللغة فإنه يركز على اللغة من بين أنظمة الرموز باعتبارها ذات أهمية خاصة بالنسبة للإنسان [5]".إلى جانب أن حمل المعنى كما يذهب ــ بيارجيروــ يعد " أحد الوظائف الأساسية للكلمة ، أو

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الخامس ، ص:291

[2] فايز الدّاية: علم الدلالة العربي ، النظرية و التطبيق ، دراسة تاريخية ، تأصيلية، نقدية ، ص:07

[3] أحمد مختار عمر : علم الدلالة ،ص:11

[4] رجب عبد الجواد إبراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم ،ص:11

[5] أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، ص،ص:11، 12.

الرمز، و لذا فإن علم الدلالة صار معنيا بدراسة معاني الكلمات ، أو دراسة وظيفة الكلمات باعتبارها وسيلة اتصال ، و اللغة هي الأداة التي يستعان بها لنقل الأفكار.[1]

لكن لا يجدر أن يفهم من ذلك اقتصار اهتمام علم الدلالة على المعنى المفرد فحسب إنما "أصبحت النّظرة إلى التحليل الدلالي اليوم يغطّي نوعين:

أحدهما يهتم ببيان معاني المفردات ، و قد أطلق بعضهم عليها اسم المعاني المعجمية lexical meanings ، في حين يهتم الآخر ببيان معاني الجمل ، و قد سمّاها البعض المعاني النّحوية grammatical (or syntactic) meanings.[2]

و مهما يكن الأمر فإن التعريفات الخاصة بهذا العلم على تعددها تنم على أن "الموضوع الأساسي لهذا العلم هو"المعنى"[3] ، كما أنه جزء من علم اللسانيات باعتبار أن المعنى جزء من اللغة ، و من ثمة نظر إليه على أنه أحد فروع علم اللغة.[4]

و علم الدلالة قديم قدم الإنسان ، إلا أنه لم يعرف بهذا المصطلح إلا على يد الباحث الفرنسي"ميشال بريال" "michel bréal" عام 1883 م ،و لكن ما نؤكّد عليه هو أنّ هذا لا يعني انتفاء دراسة المعنى قبل هذا، بل المراد أنّ تحديد المصطلح في مجال معيّن لدراسة المعني إنما ابتدأ مع هذا التاريخ [5] ،ف"بريال" كان له الفضل في استعمال الكلمة بمعناها الاصطلاحي باعتبارها فرعا من فروع علم اللغة و ذلك في مقال له تحت عنوان" مقال في علم الدلالة ، مما كان له الأثر الكبير في اختفاء "علم المعاني"(sémasiologie) بمفاهيمها البلاغية.[6]

و قد ظهرت فيما بعد دراسات عدّة في مجال الدلالة أشهر أعلامها : "ستيفن أولمان" " s. ullman"بعدة مؤلفات نحو :" أسس علم المعنى" ، و "علم المعنى " و"المعنى و الأسلوب" ،و كذا " لاينز (lyons) في "علم الدلالة التركيبي" 1964، و "علم الدلالة" 1977 و غيرها من الدراسات المتعاقبة في هذا المجال.

أما في العالم العربي فقد واجهت هذا العلم عدّة عقبات و لا تزال،إذ لم يعي تماما ما لهذا العلم خاصة و لعلم اللغة عامة من أهمية بالغة ، و لعل ذلك عائد في نظر"نور الهدى لوشن" أساسا إلى هيمنة الرؤية التراثية على الفكر اللساني في العالم العربي ،بأن القدماء من علماء هذا الشأن لم يفرطوا فيها من شيء ، لكن ذلك لم يمنع من سعي بعض المحدثين منهم إلى الأخذ عن الغرب وإدخال هذا العلم للتفكير اللساني العربي إما عن طريق الترجمة للعربية نحو ترجمة

---

[1] عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية)،ص:07

[2] أحمد مختار عمر: علم الدلالة،ص:07

[3] المرجع نفسه،ص: 05

[4] المرجع نفسه ،ص: 11

[5] نور الهدى لوشن: علم الدلالة(دراسة و تطبيق)،ص:23

[6] نواري سعودي أبو زيد : الدليل النظري في علم الدلالة، ص:37

علم الدلالة "بيار جيرو" من قبل "أنطوان أبو زيد" بل نجد من وصل إلى حدّ التأليف فيه بالعربية إما بتخصيص باب أو فصل كامل في كتاب نحو تخصيص "محمود السعران" الباب الرابع من كتابة "علم اللغة" للحديث عن علم الدلالة أو دراسة المعنى، ومنهم من أفرد له التأليف في كتاب مستقل نحو"إبراهيم أنيس" في كتاب "دلالة الألفاظ" عام 1958 م ،"علم الدلالة" لأحمد عمر المختار(1982م)،و هناك صنف آخر من العرب سعى لتأسيس علم دلالة عربي له جذور حضارية متجذرة في أعماق التاريخ العربي يمثله "فايز الدّاية" في كتابه "علم الدلالة العربي".

وهناك فريق آخر سعى جاهدا للمزاوجة بين علم الدلالة النظري وعلم الدلالة التطبيقي باعتماد نصوص عربية أثناء مرحلة التطبيق،فيكون بالتالي في نصوص الفكر العربي ما يوافق علم الدلالة الحديث و يمهّد له...[1]

- نظرية الحقول الدّلالية:

مفهوم النظرية :

المقصود بالمجال ، أو الحقل الدّلالي "مجموع الكلمات التي تربط معانيها بمفهوم محدّد،بحيث يشكّل وجــــها جامعا لتلك المــــعاني ، ومبرّرا لها لكي تأتلف على ذلك الوجه، أو هو مجموعة وحدات معجمية ترتبط بمجموعة تقابلها من المفاهيم ،على أن تندرج كلها تحت مفهوم عام ،أو كلّي يجمعها...نحو ما نجده في كلمات: أب ،أم، أخ، جد،عم...التي ترتبط بمفهوم أساسي هو عنوان الحقل الذي تنتمي إليه (القرابة)....إنه عمل ينطلق من فرضية تكون البنية الدلالية ،بسبب منها ،مؤلفة من تجميع موحّد للبنى، وهذا المبدأ المتبنى في نظرية المجال ليس حكرا على عالم الدّلالة ،أو المشتغل بها فحسب، بل إنّه مودع في عقولنا ،أو تركيباتنا الذهنية كبشر"[2] ؛لأن الكلمة كما يقول (ماطوري):"ترتبط داخل الوعي بكلمات أخرى مشابهة لها في الشكل أوالمعنى،وتلك هي العلاقات الترابطية"[3].

و يعرّف الحقل الدلالي أيضا بأنه "مجموعة من المفاهيم تنبني على علائق لسانية مشتركة ،و يمكن لها أن تكوّن بنية من بنى النظام اللساني كحقل الألوان،وحقل القرابة العائلية وحقل مفهوم الزمان وحقل مفهوم المكان،إلى غير ذلك من الحقول التي يعسر على الدّارس حصرها في المقام"[4].

---

[1] نور الهدى لوشن : علم الدلالة (دراسة و تطبيق) ،ص:من 19 إلى 22.
[2] نواري سعودي أبو زيد : الدليل النظري في علم الدلالة ، ص،ص:128، 129.
[3] المرجع نفسه ، ص: 129.
[4] أحمد حسّاني: مباحث في اللسانيات ،مبحث صوتي ،مبحث تركيبي ، مبحث دلالي،ص:161.

ويعرفه"أولمان":ullman بقوله :"هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معيّن من الخبرة"[1]، على أنّ هدف التحليل للحقول الدلالية يكمن في جمع كلّ الكلمات المتعلقة بحقل معيّن،و الكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر ثمّ صلاتها بالمصطلح العام[2] أو كما يقول "لاينز"lyons ،يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي ولذا يعرّف معنى الكلمة على أنّها "محصّلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي "[3].

وفكرة الحقول الدّلالية لم تتبلور وتأخذ مسارها الطبيعي في رحاب لدراسة الدلالية إلاّ في الأعوام العشرين أو الثلاثين من هذا القرن ويرجع الفضل في ذلك إلى "دوسوسير"الذي كان قد وضع اللّبنة التأسيسية الأولى لهذا المبحث ،وذلك عندما أومأ إلى وجود علائق دلالية بين المداخل المعجمية بإمكانها أن تصنّف النّظام اللّساني إلى مجموعة من الأنساق يختلف بعضها عن بعض ،وهو ما يسميه بالعلائق الترتيبية (rapports associatifs) [4] .

لكن ذلك لا يعني التقليل من مجهودات اللغويين العرب القدامى و ذلك في محاولتهم الاضطلاع بدراسة معجمية تعوّل على الحقول الدلاليّة حينما صنّفوا المداخل المعجمية التي تكوّن الرّصيد المعجمي للّسان العربي ،فقد تنبه البعض من أسلافنا إلى أهمية هذا المبحث ،فأفضى بهم ذلك إلى وضع معاجم حقلية ، و هو ما يسمى عندهم بمعاجم الموضوعات ، وهي المعاجم التي تزخر برصيد ثري من الحقول الدّلالية التي فيها من الدّقة ما لا ينكر ولا يردّ.

فساق هؤلاء اللغويين قديما كمّا هائلا من الحقول الدلالية المستنبطة من البيئة اللغوية على شكل معجمات خاصة تغطي مجالات مختلفة منها :

1- خلق الإنسان: كتب في الحقل:

- النضر بن شميل(204 هــ)،قطرب(206هــ)،أبوعبيدة(210هــ)،أبو زيد (215هــ)،الأصمعي(217هــ)،أبو حاتم السّجستاني(255هــ).

2- الخيل:كتب فيه:

أبو عبيدة ،الأصمعي.

---

[1] أحمد مختار عمر: علم الدلالة: ص: 79.

[2] المرجع نفسه،ص:80.

[3] المرجع نفسه.

[4] أحمد حسّاني :مباحث في اللسانيات . مبحث صوتي . مبحث تركيبي. مبحث دلالي،ص:161.

3- الحشرات :كتب في هذا الحقل :

- أبو عبيدة (كتاب الحيّات والعقارب).

- الأصمعي (كتاب النحل والعسل)

- أحمد بن حاتم (231هـ) (كتاب الجراد).

- أبو حاتم السّجستّاني (كتاب الحشرات والجراد والنحل و العسل).

4- النبات: أول من عني بالتدوين اللغوي في مجال النبات "النضر بن شميل "الذي خصّ الزّرع والكرم و البقول و الأشجار والرياح والسّحاب و الأمطار بالجزء الخامس من مجموعته اللغوية الموسومة بـ"الصّفات ".

و من بين الذين أولعوا إيلاعا شديدا بهذا النوع من التصنيف للمداخل المعجمية في الدراسة التراثية نجد الثعالبي(430 هـ) في كتاب "فقه اللغة" الذي تضمن حقلا دلاليا أفرده لألوان الإبل ،وابن سيدة(458 هـ) في كتاب (المخصص)الذي أفرده كسابقه قسما كبيرا من كتابه لحقول مختلفة [1] .

و يتفق أصحاب نظرية الحقول الدّلالية عموما على جملة من المبادئ منها :

1- لا وحدة معجمية lexème عضو في أكثر من حقل.

2- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معيّن .

3- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة .

4- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النّحوي .

و قد وسّع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية :

1- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادّة ،و قد كانA. jolles أول من اعتبر ألفاظ المترادف والتضاد من الحقول الدّلالية .

2- الأوزان الاشتقاقية ، وأطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية morpho-semantic field .

3- أجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية .[2]

- الحقول الدلالية في روميات أبي فراس الحمداني :

---

[1] المرجع السابق نفسه ،ص،ص: 161،162.

[2] أحمد مختار عمر : علم الدلالة ،ص:80.

إن أساس بحثنا عن البنية الدلالية في شعر الروميات يكمن في توزيع الكلمات على مجالات دلالية كبرى بحسب الموضوعات ، ثم تصنيف كل مجال منها (أي كل حقل) إلى مجموعات دلالية صغرى ، بحيث تدل كل مجموعة على جزء من الموضوع الذي سمّي باسمه المجال الدّلالي ، على أن تصنيفنا لها يقوم أساسا على مراعاة دلالة الألفاظ المعجمية و السياقية التي احتوتها قصائد الرّوميات ،وقد توزّعت هذه الألفاظ وفق حقول عدّة أبرزها :

أولا: الألفاظ الدّالة على الإنسان و حياته الاجتماعية:

يضمّ هذا الحقل نحو ثلاث و ستين و مئتين كلمة احتوت مختلف الجوانب من : جسم الإنسان وصفاته وأقاربه والأدوات التي يستعملها و لباسه وطعامه وشرابه،ويوضح لنا الجدول الآتي توزيع هذه الكلمات في هذا المجال:

المجموعة الدلالية	عدد الكلمات
أعضاء الجسم	203
الحرب وأدواتها	110
القرابة	109
الصداقة	62
أسماء الإنسان	58
اللباس	33
الوسائل	30
الطعام والشراب	27

إن ما نلاحظه من خلال هذا الجدول :

-أ- هيمنة أعضاء الإنسان على غيرها من المجموعة الدلالية ، وذلك باحتلالها المرتبة الأولى بتواتر ثلاث و مئتين مرّة.

- ب- اهتمام الشاعربالفرد من خلال ذكر أسمائه وغيرها من الصفات المميزة له ، إلى جانب تركيزه على المظاهر الحياتية في مجتمعه .

1- أعضاء جسم الإنسان :

استعمل أبو فراس نحو ثلاث و مئتين كلمة دّالة على جسم الإنسان ،وقد أمكننا – بعد النظر المتمعن – من توزيع تلك الكلمات بجعلها ضمن ثلاث مجموعات وهي : الرّأس ،و الجسم، وداخل الجسم ، وذلك حسب الجدول الآتي

الرأس	تواتره	الجسم	تواتره	داخل الجسم	تواتره
العين	30	اليد	17	القلب	37
الوجه	08	الصّدر	07	النّفس	33
الأذن	06	الجسم	04	الدّم	06
الخد	04	ساعد		الفؤاد	05
اللسان		القدم	03	الحشا	04
الرّقاب		الكف		العظم	02
النّاب	02	البطن/أظافر	02	الفكر	
الفم	01	العضد/الزند		ضلوع	01
الأنف				الكبد	
الشعر	03	أطراف/جوانح الظهر	01	الرّوح	
المجموع	63		47		93

نتبين من خلال هذا الإحصاء سيطرة الألفاظ التي تدل على الأعضاء المتواجدة داخل جسم الإنسان .

أ- الرّأس:اشتملت هذه المجموعة على الرّأس بما يحتويه من أجزاء منها .

* العين: تواترت لفظة (العين) وما دل عليها (جفن،مقلة،العين،الطّرف...) نحوثلاثين مرّة، وهي بذلك تحتل المرتبة الثالثة موازنة مع باقي أعضاء الجسم ، وقد وظّف عضو (العين) للدلالة على

الرّؤية وكذا البكاء ،وقد استعمل الشاعر ألفاظا غير"العين"وهي تعد جزءا منها لدلالتها على المعنى نفسه ومن صور توظيفها في روميات أبي فراس قوله:[1]

وألحظ أحوال الزّمان بمقلة   بها الصّدق صدق أو الكذاب كذاب

وقوله:[2]

حتى رأيتك بين الناس مجتنبا   تثني عليّ بوجه غير مثّئب

فعندها و عيون الناس ترمقني   علمت أنّك لم تخطيء ولم أصب

وقوله:[3]

أقلّب طرفي بين خلّ مكبّل   وبين صفيّ بالحديد مصفّد

و قوله:[4]

علي لمن ضنّت عليّ جفونه   غوارب دمع يشمل الحيّ أجمعا

و قوله :[5]

وقولها و دموع العين واكفة   هذا الفراق الذي كنّا نحاذره

يبدو أن لفظة (العين) في الأبيات وردت للدّلالة على وظيفة هذا العضو الرّئيسية و هي الرّؤية نحو المثال الثاني ، و قد استعمل الشاعر ألفاظا أخرى وهي أجزاء من العين للدّلالة على نفس هذا المعنى نحو (مقلة،طرف،الجفن) في البيت الأول ، والثالث والرابع ، لكنه إلى جانب ذلك نجده يستعمل نفس العضو(العين) وما شاكله لتأدية وظيفة البكاء طبعا لأنها وردت في سياق الحزن والتعبير عن الألم النفسي للشاعر في أسره واغترابه المتأزم ،نحو ما ورد في المثالين الأخيرين .

---

1) أبو فراس الحمداني : ديوانه ، ص: 27.

2) المصدر نفسه ،ص:46.

3) المصدر نفسه،ص: 68.

4) المصدر نفسه، ص :134.

5) المصدر نفسه ،ص:104.

*الوجه:وردت لفظة"الوجه" نحو ثمان مرات، و الوجه يمثل هوية الإنسان ، فمن خلاله يتميز شخص عن آخر ،و منه أيضا تخرج مكنوناته التي يكنّها في ذاته التي تشمل مختلف الانفعالات.

و من صور ذلك قوله:[1]

رأيت في الضرّ، أوجها كرمت فارق فيك الجمال أجملها

و قوله:[2]

بأيّ دعاء داعية أوقّى؟ بأيّ ضياء وجه أستنير؟

و قوله:[3]

إذا كان غير اللّه للمرء عدّة، أتته الرّزايا من وجوه الفوائد

إذا شئت جاهرت العدوّ،ولم أبت أقلّب فكري في وجوه المكائد

وظّف الشاعر كلمة الوجه للدلالة مباشرة على الوجه في حديثه عن أمه التي أخذتها المنيّة متسائلا باستمرار عمّن يخلفها ، فبأي دعاء سيتجنب الشرور المحدقة به، و بضياء وجه من يشرق طريقه بالأمل ، ورد ذلك كله في المثال الثاني ، في حين استعمل الشاعر هذه اللفظة(الوجه) في باقي الأمثلة ليعبر عن معان مجازية فيستعير الكلمة لما هو مجرّد نحو(الضرّ،العيد،الفوائد،المكائد)، في سياق التعبير عن مختلف الرّزايا التي ألمّت به و هو أسير.

ب- الجسم:

تضمّنت هذه المجموعة كافة الألفاظ الدّالة على باقي أجزاء الجسم الخارجية نحو: اليد، الصّدر،الجسم،الساعد،القدم،الكف،البطن...مثلما هو مبيّن في الجدول السابق، وسنمثّل في هذا الصدد بلفظة "اليد" بصفتها الأكثر تواترا موازنة مع باقي الأعضاء الخارجية للجسم ،إذ بلغ تواترها نحو ثلاث عشرة مرة، باحتلالها المرتبة الرابعة .

وقد وردت بصيغة المفرد و الجمع معا بما تتمتع به من دلالة مباشرة و مجازية . من أمثلتها قول أبي فراس: [4]

ولكن أنفت الموت في دار غربة بأيدي النّصارى الغلف ميتة أكمد

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص: 179.

[2] المصدر السابق نفسه ،ص : 123.

[3] المصدر السابق نفسه ،ص:35.

[4] المصدر السابق نفسه، ص :70.

وقوله:[1]

و ما هو إلا أن جرت بفراقنا يد الدهر حتى قيل:من هو حارث؟

ورد استعمال لفظة اليد بصيغة الجمع (أيدي) في المثال الأول للدّلالة على اليد كعضو ، أمّا في المثال الثاني فوردت مفردة (يد) في سياق مجازي حيث استعارها الشاعر أي"اليد" ،للدهر دلالة على القوة و البطش و سطوة الدهر .

جـــ- داخل الجسم:

تضمنت هذه المجموعة جميع الأعضاء المتواجدة داخل جوف الإنسان كما هو مبين من الجدول السابق ، والتي أكثر أبو فراس من ذكرها ، و من أبرزها:

* القلب: تواترت هذه الكلمة نحو سبع و ثلاثين مرة في شعر الروميات ،و هي بذلك تحتل المرتبة الأولى موازنة مع باقي أعضاء الجسم فاستخدامها جاء بكثافة سواء كان ذلك في نطاق المعنى الحقيقي أو المجازي و من استعمالاتها قول الشاعر:[2]

هذا كتاب مشوق القلب مكتئب لم يأل ناظمه جهدا و ناثره

لقد استعمل الشاعر هنا كلمة (القلب) للدلالة على احتواء هذا العضو مختلف المشاعر التي تعرّض لها الشاعر من شوق ،واكتئاب في سياق مكاتبته لأبي الحصين في جواب عن قصيدة بعث بها إليه .

و قوله :[3]

وراحل أوحش الدنيا برحلته ، و إن غدا معه قلبي يسايره

استعملت لفظة(قلب)هنا استعمالا مجازيا فجعل القلب مشخصا يسير جنبا إلى جنب مع من يحبه.

2- الحرب و أدواتها:

تضمّ هذه المجموعة الدلالية ما يقرب من ست عشرة و مائة كلمة دالة على الحرب وأدواتها ، و نجدها قد توزعت حسب الجدول الآتي:

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص : 53.

[2] المصدر السابق نفسه ،ص:106.

[3] المصدر السابق نفسه، ص: 105

الحرب	عدد كلماتها	أدواتها	عدد كلماتها
الحرب	18	السّيف	29
الوغى	13	الرّمح	14
الغارة	04	المهنّد/الدّرع/البيض	04
المعركة/وقيعة غازيا	01	الصّوارم/الحسام	03
		بيض النصول/العضب سنان/القنا/القضب/السهم	02
		الأسل/اليلب/قواطع/ المضارب/المشرفيّ	01

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر أدوات الحرب نحو ثمان وسبعين مرّة ، في حين تواترت الكلمات الدالة على الحرب نحو(ثمان وثلاثين)مرّة فقط، وسنحاول في هذا الصدد أن نمثل لأهم هذه الكلمات بوصفها الأكثر تواترا في هذا المجال.

* الحرب:استعمل أبو فراس كلمة (حرب) نحو ثمان عشرة مرّة .ومن استعمالاتها الروميات قوله:[1]

أتوعدنا بالحرب حتى كأنّـــــنا و إياك لم يعصب بها قلبنا عصبا ؟

لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه فكنا بها أســــــدا وكنـــت بها كلبا

وقوله:[2]

و إن حاربوا كنت المجنّ أمامهم ، و إن ضاربوا كنت المهنّد و اليدا

في هذه الأمثلة استعمل الشاعر كلمة (الحرب)في سياق الدلالة على مواجهة الخصم وهزمه بسهولة وهو إن دلّ فإنما يدل على حسن بلاء الفارس/الأسير في خوض المعارك .

* الوغى: تواترت هذه الكلمة عند أبي فراس في رومياته ثلاث عشرة مرّة منها قوله :[3]

و استوحشت لفراقه ، يوم الوغى، سرب الخيول

1) المصدر السابق نفسه،ص: 40.

2) المصدر السابق نفسه ، ص: 73.

3) المصدر السابق نفسه،ص:173

استعمل الشاعر كلمة (الوغى) في هذا البيت للدلالة على كثرة مراسه في ميدان الحرب وملازمته لها إلى درجة افتقاد الخيول له في ساحاتها بعد أسره.

ب- أدوات الحرب:

تواترت الأدوات الدالة على الحرب نحو ثمان وسبعين مرّة في روميات أبي فراس ، والملاحظ أنّها مستقاة من حياة الشاعر وعصره .

من أبرزها حضورا:

*السيف: جاءت كلمة(السيف) في الروميات نحو سبع و عشرين مرّة لتدل على وسيلة من وسائل الحرب ومن أمثلة استعمالاتها قوله:[(1)]

ألم تفنهم قتلا و أسرا سيوفنا وأسد الشرى قدنا إليك أم الكتبا؟

و قوله:[(2)]

و لا أعود برمحي غير منحطم ولا أروح بسيفي غير مختضب

استخدم الشاعر كلمة السيف بصيغة الجمع في المثال الأول في (سيوفنا) وبصيغة المفرد في المثال الثاني (سيفي) للدلالة على مدى تحكم الشاعر بزمام الحرب ، و شدة فتكه بالعدو.

* الرمح: استخدمت هذه اللفظة في شعر الروميات سبع عشرة مرة، من أمثلتها قول الشاعر:[(3)]

وقائم سيف فيهم اندق نصله، و أعقاب رمح فيهم حطّم الصّدر

وردت كلمة (الرمح) هنا مضافة (أعقاب رمح)في سياق حديث الشاعر عن شجاعته وبطولته في مواجهة الخصم و سرعة الإطاحة بهم.

3- **القرابة** :

شمل هذا الحقل مختلف الألفاظ الدّالة على القرابة،حيث وردت نحو تسع و مائة كلمة دالة على ذلك ،و ضمت :الأم،الأب،الأخ،ابن العم،....

و سنورد فيما يأتي أمثلة عن أهم أو أبرز هذه الألفاظ وذلك من حيث تواترها قياسا مع غيرها من مفردات هذا الحقل .

---

1) المصدر السابق نفسه،ص: 40.

2) المصدر السابق نفسه ،ص:45.

3) المصدر السابق نفسه ،ص : 121.

*الأمّ:تواترت هذه اللفظة في الرّوميات نحو ثمان عشرة مرة،وهي بذلك تحتل المرتبة الأولى ، و من استعمالاتها قول الشاعر :[1]

أيا أمّاه، كم همّ طويل مضى بك لم يكن منه نصير

أيا أمّاه،كم سرّ مصون بقلبك،مات ليس له ظهور

أيا أمّاه،كم بشرى بقربي أتتك،و دونها الأجل القصير

لقد وردت لفظة (الأم) في هذا المثال بكثافة،و هو هنا منادى، وما هذا الحضور المكثف إلاّ ترجمة لأسمى المشاعر الرقيقة التي يكنّها الشاعر لوالدته ويزداد حجم هذا الشعور ومقدار قيمة هذه الأم حين تلقى الشاعر خبر نعيها وهو في الأسر تعبيرا منه عن حجم هذه الفجيعة التي ألمت به و زادته عذابا على عذاب .

*الأب: استخدم الشاعر هذه الكلمة نحو سبع عشرة مرة ،و تأتي في المرتبة الثانية بعد الأم ،و لعل ذلك عائد إلى عدم تعلقه الكافي بهذا الوالد الذي رحل عنه(مات) وهو طفل صغير ، فلا يكاد يذكر ملمحا من ملاحمه يتضح ذلك في قوله:[2]

لقد فقدت أبي طفلا فكان أبي

من الرجال ،كريم العود ناضره

و في موضع آخر يصبح الشاعر– بما أمدّه من فضل على غلاميه – بمثابة الوالد المحسن لأبنائه ،يتضح ذلك في قوله :[3]

كنت مولاكما ،و ما كنت إلا والدا محسنا،و عمّا شفيقا

4- الصداقة :

استعمل الشاعر نحو اثنين و ستين كلمة دالة على الصداقة ، و تضم (الحبيب ،الخلّ، صاحب،الصداقة،الرفيق،الخليط)

والملاحظ على صداقات الشاعر مع غيره تميزها بميزة الإخلاص و الوفاء مقابل جفاء بعض رفقائه أثناء وقوع محنة أسره ، و من أبرز هذه الكلمات حضورا و استعمالا:

---

1) المصدر السابق نفسه، ص : 123

2) المصدر السابق نفسه،ص:106.

3) المصدر السابق نفسه ،ص:149

*الحبيب :تواترت نحو ست عشرة مرة ،منها قوله:[1]

إذا ما لاح لي لمعان برق   بعثت إلى الأحبة بالسلام

و قوله:[2]

يعزّ على الأحبة بالشام   حبيب بات ممنوع المنام

استعملت لفظة (الحبيب)بصيغة الجمع في المثالين ،و بصيغة المفرد في المثال الثاني في سياق تعبير الشاعر عن وفائه لأحبته بالشام و شوقه إليهم و بعثه إليهم بالسلام ، و أرقه و سهده نتيجة فراقه عنهم.

*صاحب:تواترت هذه الكلمة في شعر الروميات نحو سبع عشرة مرة .من استعمالاتها قول الشاعر :[3]

يمضي الزمان وما ظفرت بصاحب   إلا ظفرت بصاحب خوان

و قوله:[4]

أقلب طرفي لا أرى غير صاحب   يميل مع النعماء حيث تميل

استعملت كلمة "صاحب"في المثالين للدلالة على غدر الأصدقاء و تقلب طباعهم مع تقلب أحوال الشاعر و خيانتهم له و عدم حفظ البعض منهم لمودّته .

5- أسماء الإنسان:

يضمّ هذا الحقل الدلالي نحو ثمان و خمسين كلمة دالة على اسم الإنسان،الأمر الذي يؤكد الحضور المكثف للإنسان في روميات أبي فراس ،و هي – بحسب قراءتنا – مستمدة من الثقافة العربية ، و الإسلامية ،و التاريخية ،الأدبية والسياسية نحو قول الشاعر:[5]

فسل بردسا عنا أخاك و صــــهره،   و سل آل برداليـــس أعظمكم خطبـــا

و سل قرقواسا و الشميشق صهره،   و سل سبطـــه البطريـــق أثبتكم قلبـــا

و سل صيـــدكم آل الملايـــن إنـــنا   نهبنا ببيض الهنـــد عـــزّهم نهـــــــبا

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص:199

[2] المصدر السابق نفسه، ص:198

[3] المصدر السابق نفسه ،ص:215

[4] المصدر السابق نفسه،ص:171

[5] المصدر السابق نفسه،ص:40

وســـل آل بهــرام و آل بلنــطس؛ و سل آل منـــوال الجحاجحة الغلبــــا

و سل بالبرطسيس العساكر كلـــها و سل بالمنسطرياطس الروم و العربا

ألم تفنهم قتـــلا و أســـرا سيـــوفنا و أسد الشرى قدنـــا إلـــيك أم الكتبـــا؟

استند الشاعر في هذه الأبيات إلى سرد العديد من الأعلام وهي تمثل أسماء أسر و أبطال بيزنطيين تعبيرا من الشاعر الأسير عن حجم الخسائرالتي ألحقها بالعدو والتي تشهد لها تلك الأسماء، وكذا التاريخ.

وقوله :[1]

أما لك في ذات النطاقين أسوة ، بمكة، و الحرب العوان تجول

أراد ابنها أخذ الأمان فلم تجب و تعلم علمـــا ،أنـــه لقتـــــيل!

تأسّيي! كفاك الله ما تحذريـــنه فقد غال هذا الناس قبلك غول!

لقد ذكر الشاعر في هذه الأبيات رمزا إسلاميا يتمثل في عبارة "ذات النطاقين" و هي إشارة إلى أسماء بنت أبي بكر الصدّيق- رضي الله عنها- التي تعدّ مثالا للصبر عند مقتل إبنها ،لذا يدعو الشاعر أمّه للتصبّر و التأسّي لمحنة أسره مخففا عنها هول الصّدمة متخذا في ذلك "أسماء" كرمز للتصبر والتجلّد .

6- اللباس:

اشتملت هذه المجموعة على نحو ثلاث و ثلاثين كلمة ،و هي تضم: الثوب، الصوف، القلائد، حلّة،ثياب،البراقع،الخمر،رداء.

لكن الملاحظ عدم تنوع الألبسة في هذا الحقل ،ذلك أن أبا فراس الحمداني لم يعن بذكر أنواع الألبسة و كذا وصفها،إنما وظّفها في الغالب الأعم للدلالة على أوجاعه من ناحية ،و على تجلّده تجاه ذلك من جهة ثانية ،و من أمثلة استخدامه لها قوله :[2]

يمنّون أن خلّوا ثيابي ،وإنما عليّ ثياب ،من دمائهم ،حمر

استعمل الشاعر هنا لفظة(ثياب)استعمالا حقيقيا ،و ذلك في سياق إبرازه لمكانته في صفوف العدوّ كأمير و فارس حتى و هو أسير في قبضتهم ؛إذ جرت جرت عادة الروم إذا ما أسروا أسيرا أن ينزعوا ثيابه إذلالا له، إلا أنّ الأمر اختلف مع أبي فراس ،بل نجد أن ثيابه تتعطش

[1] المصدر السابق نفسه ،ص:172

[2] المصدر السابق نفسه،ص: 121.

قصد الارتواء بدماء العدو و يقول أيضا مستخدما لفظة أخرى من هذا الحقل و هي "الرداء" في قوله:[1]

تردّى رداء الذل لما لقيته كما تتردى بالغبار العناكب

استعمل الشاعر لفظة (تردّى) بمختلف صيغها استعمالا مجازيا ، إذ جعل الذّل (شيء معنوي) مشخّصا يرتدي رداءا لمّا يراه في إشارة منه للحاقدين عليه و يرسم لذلك صورة مقابلة ،إذ يشبه ذلك بالعناكب التي تتردى بالغبار و تتخفى به.

7-**الوسائل:**

يضم هذا الحقل نحو ثلاثين كلمة ، و تشمل الكلمات المستعملة في حياة الإنسان مثل: المال، الأقلام، الكتب، الكأس، البساط، الأبواب، الصحائف،الجواهر، الحزام...

نحو قول الشاعر:([2])

و ما حاجتي بالمال أبغى وفوره إذا لم أفر عرضي فلا وفر الوفر

استخدم الشاعر لفظة(المال)هنا في سياق حديثه عن قناعته ،و بأن غناه هو في حماية عرضه و شرفه.

و قوله:[3]

بأقلامنا أجحرت أم بسيوفنا؟ و أسد الشرى قدنا إليك أم الكتبا؟

استعمل الشاعر لفظتي"الأقلام"و"الكتب" في صدد تعبيره عن شدة بلاء آل حمدان –و هو من بينهم– في مقارعة الخصم، وبأن انتصارهم عليه لم يكن بالكتابة – كما زعموا– بل بالسيوف.

8- **الطعام والشراب :**

تواترت الكلمات الدالة على هذا الحقل نحو سبع وعشرين مرة تقريبا ،و من أمثلة توظيفها قول الشاعر:[4]

فلا تصفن الحرب عندي فإنها طعامي مذ بعت الصّبا و شرابي

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص:36

[2] المصدر السابق نفسه ،ص:120

[3] المصدر السابق نفسه ،ص:40

[4] المصدر السابق نفسه ،ص:24

استخدم الشاعر في هذا البيت لفظي "الطعام"و"الشراب"استخداما مجازيا ،في جعله الحرب مجسمة ،فهي بمثابة الطعام و الشراب للشاعر منذ صباه إلى أن شبّ،و هو إن دل فإنما يدل على كثرة مراس الشاعر في ميدان الحرب وتأصل ذلك في نفسه منذ نعومة أظافره.

ثانيا: الألفاظ الدالة على الأوقات والأزمنة

ضم هذا الحقل نحو ثلاث و ثلاثين و مائة كلمة دالة على مختلف الأوقات والأزمنة ، و قد وجدناها تنقسم إلى قسمين :

1- الزمن المطلق: ويضم الألفاظ التي تدل على زمن غير محدد كالدهر، الوجود، الزمان،العمر،الوقت ،العيش،الخلود لكن الملفت للنظر في روميات الشاعر تواتر كلمات بعينها أكثر من غيرها . نحو:

* الدّهر: تواترت في شعر الروميات نحو أربع وعشرين مرة . من صورها قول الشاعر:[1]

قمن، بما ساء الأعادي ،موقفي، و الدهر يبرز لي مع الأحزان

و قوله:[2]

يا دهر خنت مع الأصادق خلتي و غدرت بي في جملة الإخوان

لقد عدّ الشاعر من خلال توظيفه لكلمة "الدهر"هذا الأخير خصما لا مفر منه فهو لا يحمل إلا المفاجآت المؤلمة له، فهو (أي الدهر) في البيت الأول يبرز للشاعر بالأحزان ،و في المثال الثاني يخون و يغدر إلى جانب بعض الرفاق المتنكرين له .

*الزّمن: تواتر لفظ "الزمن" في الروميات نحو اثنين وعشرين مرّة ،من أمثلته:[3]

إنا إذا اشتد الزّما ن،و ناب خطب وادلهم

ألفيت حول بيوتنا عدد الشجاعة و الكـــرم

إن نظرة الشاعر هنا كما يبدو لا تختلف عنها عن نظرته "للدهر"،إذ الزمن- في نظره- ومن خلال هذا المثال لا يحمل معه إلا الخطوب و الملمّات ،و مع ذلك يتبين صمود الشاعر في مواجهة كل ذلك .

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص:215

[2] المصدر السابق نفسه.

[3] المصدر السابق نفسه ،ص: 185.

2- الزمن المقيّد: و يضم ألفاظ الزمن المحددة مثل: الصباح، المساء، النهار، الغد، اليوم، العيد، الليل، الفجر،ساعة،الصيف،الشتاء،العام...،و من أمثلة ذلك قول الشاعر: [1]

ليبكك كل يوم صمت فيه

مصابرة ،و قد حمي الهجير

فقد استخدم الشاعر "يوم" استخداما مجازيا فيشخص "اليوم"و يدعوه للبكاء على والدته التي رحلت عن الحياة.

و قوله:[2]

أناديك لا أني أخاف من الرّدى   ولا أرتجي تأخير يوم إلى غد

ارتبطت الكلمتين "يوم"و"غد" بدلالات حزن الشاعر و أساه إزاء مختلف التأزمات النفسية التي عاشها في أسره بالروم.

ثالثا: الألفاظ الدالة على المكان:

يشمل هذا الحقل مختلف الألفاظ الدالة على الأمكنة ، وتواترت نحو أحد عشرة و مائة كلمة، دالةعليهامثل: الشام، منبج، الروم، خرشنة، المنزل، خراسان،حلب، الهند،الموصل،اليرموك...

ومن أمثلة استعمالها في شعر الروميات قول الشاعر:[3]

إن زرت"خرشنة"أسيرا   فلكم أحطت بها مغيــرا

و لقد رأيت النار تنــــ   تهب المنازل و القصورا!

و قوله:[4]

إن في الأسر لصبّا   دمعه في الخدّ صبّ

هو في الروم مقيم   وله في الشام قلــب

ارتبط المكان من خلال المثالين السابقين بانفعالات الشاعر المختلفة،فتارة تشكل بعض الأمكنة هاجسا بالنسبة إليه وضيقا وانغلاقا على الذات ،و ما يسببه ذلك من حزن و أسى و إحباط

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص:123
[2] المصدر السابق نفسه،ص:70
[3] المصدر السابق نفسه،ص:116
[4] المصدر السابق نفسه ،ص:31

معنوي لذاته ، يتجسد ذلك في""خرشنة"(في المثال الأول) ، و"الأسر"،"الروم"(في المثال الثاني)،وهي تمثل أمكنة اغتراب ذات الشاعر وما يرافق ذلك من بعد عن الأوطان والأحبة بالشام ،لذا نجده متعلق به(بالشام) في المثال الثاني باعتباره مجالا تنفسح فيه ذات الشاعر ، وباعتباره كذلك مرتع صباه وأحلى ذكرياته ،فهو بالنسبة إليه ليس مجرد مكان أو جماد، بل ذكرى دفن معها قلبه.

رابعا: الألفاظ الدّالة على الطبيعة:

يضمّ هذا الحقل الدلالي نحو ثمان و ستين كلمة تشمل مختلف الجوانب المتعلقة بالبيئة الطبيعية الجامدة ،التي وظّفها الشاعر في رومياته،و الجدول الآتي يوضّح توزيع الألفاظ على المجموعة الدلالية التي تضمّنها هذا الحقل الدلالي :

المجموعة الدلالية	عدد الكلمات
عناصر الطبيعة(النبات،الماء،الجبال...)	43
الظواهر الكونية	14
الظواهر الجوية	11
المجموع	68

و لهذا الحقل الدّور البارز في كشف الظروف التي أحاطت بالشاعر، و البيئة التي يعيشها.

1- **عناصر الطبيعة:**

اشتملت روميات أبي فراس الحمداني على نحو ثلاث و أربعين كلمة دلّت على عناصر الطبيعة مثل :الماء،الزّهر،حدائق ،الرّوض ،تراب، غصن، حصى، الجبل،الصّخر،شاطيء، خليج، رمال، الغبار،النّدى،خرائد، واد، نهر،بحر، برّ،... وتتوزع وفق الجدول الآتي :

المجموعة الدلالية	عدد الكلمات
الماء	05
البحر/الجبل	04
الشاطيء	03
زهر/تراب/قطر/غصن/برّ/الصّخر/خليج/ الواد	02
حدائق/الرّوض/نهر/حصى/السقيا/رمال/ أجرع/غبار/ندى/العرائس/الخرائد	01

نلاحظ من خلال الجدول تنوّع الألفاظ الدّالة على عناصر الطبيعة مع اختلاف تواترها في روميات الشاعر، و قد ساعدت الروح الوجدانية و العاطفية التي اتّسم بها الشاعر أن يحسن استخدام عناصر الطبيعة من حوله ،فهي مستمدة من بيئته ، ووظّفها في سياقات متنوعة كالوصف و التشبيه،و سنحاول في هذا الصّدد سرد مجموعة من الأمثلة في مجال توظيفه لهذه العناصر نحو قوله:[1]

و إنّك للجبل المشمخ   رّ لي بل لقومك بل للعرب

وقوله:[2]

أنت سماء و نحن أنجمها   أنت بلاد ونحن أجبلها!

و قوله:[3]

قف في رسوم المستجـــــــا   ب و حيّ أكناف المصلّى!

فالجوسق الميمون ،فالسّــــــ   قيا بها، فالنهر أعــــــلى !

....

حيث التفتّ رأيت مـــــــــا   ء سابحا ،و سكنت ظلا

تر دار وادي عين قـــــــــا   صر منزلا رحبا، مطلاّ

---

1) المصدر السابق نفسه،ص:30

2) المصدر السابق نفسه ،ص:178

3) المصدر السابق نفسه،ص:175

و قوله:[1]

تردّى رداء الذّل لما لقيته، كما تتردى بالغبار العناكب

و قوله:[2]

يا واسع الدّار كيف توسّعها و نحن في صخرة نزلزلها

وقوله:[3]

و أصبية كالفـــراخ، أكبرهـــــم أصــــــغر

قوم ألفنـــــــاهم، وغصن الصـــبا أخضـــر

و قوله:[4]

جادت عراصك يا شام سحابة عرّاضة من أصدق الأنواء!

أنواع زهر والتفاف حدائــق و صفاء ماء واعتدال هواء

و قوله:[5]

تغابيت عن قومي فظنوا غباوتي بمفرق أغبانا حصى و تراب

استخدم الشاعر في هذه الأمثلة عدّة ألفاظ دالة على عناصر الطبيعة ،استخدم بعضها في سياق التشبيه نحو تشبيه ابن عمّه بالجبل في القوة في البيت الأول، كما نجده يشبه نفسه بالجبل ، بل هو نفسه تبيينا لمكانته لدى سيف الدولة (في البيت الثاني)؛ وفي المثال السادس نجده وظف أحد عناصر الطبيعة المتمثل في"الغبار" فجعله بمثابة الرّداء الذي تتردّى به العناكب تماما كما يتردى بالذّل حساده والحاقدين عليه، ونجده في المثالين الخامس والثامن يوظف الشاعر عناصر الطبيعة(صخرة،حصى،تراب) في سياق تعبير الشاعر عن أساه و أسفه و حزنه و كذا معاناته نتيجة الذّل والألم اللذين لقيهما في أسره مقابل تجاهل ابن عمّه وجملة من أصدقائه له، في حين نجد الشاعر في باقي الأمثلة(المثال الثالث، والسادس،و السابع) ،يوظّف عناصر الطبيعة (السّقيا، النهر، ماء، واد، الغصن، زهر،حدائق) وهو بصدد الوصف ،فهو يصف الشام مراتع صباه

[1] المصدر السابق نفسه ،ص:36

[2] المصدر السابق نفسه،ص:179

[3] المصدر السابق نفسه،ص:115

[4] المصدر السابق نفسه،ص:14

[5] المصدر السابق نفسه،ص: 27 .

بمناظرها الخلاّبة التي أسرت نفس الشاعر فجعلته يحن إليها فلا يجـد مـــن سبيــل إليـــها إلا أن يسترجعها في ذاكرته.

2- الظواهر الكونية :

استخدم "أبو فراس" نحو تسع عشرة كلمة في رومياته للدّلالة على مختلف الظواهر الكونية ، وتشمل :السماء، النجوم، الأرض، الكوكب، شهاب، البدر، القمر، الفضاء. ونجدها تتوزع وفق الجدول الآتي :

المجموعة الدّلالية	عدد الكلمات
الأرض	05
السماء/النجوم	04
الكوكب	02
شهاب/البدر/القمر/الفضاء	01

*الأرض:

تواترت هذه اللفظة نحو خمس مرات ،و تحتل بذلك المرتبة الأولى،ومن أمثلة توظيفه لها قوله:[1]

أقمت بأرض الرّوم عامين لا أرى من النّاس محزونا و لا متصـــنعا
إذا خفت من أخوالي الرّوم خطـــّة تخوّفت من أعمامي العرب أربعا

وقوله:[2]

كفاني سطوة الدهر جواد نسل أجـــــواد
نماه خـــير آبـــــاء نمتهم خير أجــــــداد
فما يصبو إلى أرض سوى أرضي وروّادي

اتخذت لفظة(الأرض) دلالات متنوعة بحسب السّياق الذي ترد فيه، فهي في المثال الأول وردت مضافة إلى المكان (أرض الرّوم) في سياق حديث الشاعر عن التبجيل الذي لقيه من أهل

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص:135
[2] المصدر السابق نفسه،ص: 75

الروم طوال فترة إقامته بها في البداية و عدم تصنّعهم معاملته بعكس ما فعل أصدقاؤه و أهله، وفي المثال الثاني يستخدم "أرض"كرمز للوطن(الموصل)في سياق شوقه إليه .

*السماء:

وردت هذه الكلمة في روميات أبي فراس نحو أربع مرات ،نحو قوله:[1]

أنت سماء ،و نحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجبلها

وقوله:[2]

و أنا الذي ملأ البسيطة كلها ناري، و طنّب في السماء دخاني

استخدم الشاعر كلمة(السماء) نكرة في البيت الأول(سماء) في سياق إبرازه لمكانة ابن عمه سيف الدّولة ؛فهو سماء وسع الدّنيا و النّاس بحكمه و بفضله ،أمّا في البيت الثاني فنجده يستخدم الكلمة معرّفة (السماء) و هو بصدد الافتخار بنفسه في خوضه غمار الحروب دون هوادة، فلا يلبث أن يشرع في ذلك حتى نجد السماء قد تغيّمت بدخان ناره(الحرب) التي يثيرها ببسالة وشجاعة لا مثيل لهما .

* النجوم :

تواترت لفظة النجوم بورودها نحو أربع مرّات في روميات الشاعر، هي بذلك تحتل المرتبة الثانية إلى جانب "السماء"بعد (الأرض)و من أمثلة توظيف الشاعر لهذه اللفظة قوله:[3]

هل تعطفان على العليل؟ لا بالأسير، و لا القتيل!

باتت تقلبه الأكــــــــ فّ ، سحابة الليل الطّويل

يرعى النّجوم السّائرا ت من الطّلوع إلى الأفول

وقوله:[4]

وأسر أقاسيه ،و ليل نجومه أرى كل شيء غيرهن يزول

استخدم الشاعر لفظة(النجوم)بصيغة الجمع- في المثالين- للتعبير عن طول ليل الشاعر،فتطول به الساعات التي يمضيها الأسير في أسره ؛فتبدو معها النجوم ثابتات لا حراك

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص :178.

[2] المصدر السابق نفسه،ص: 215.

[3] المصدر السابق نفسه ،ص :173.

[4] المصدر السابق نفسه ، ص:171.

فيها ، وكأن الشاعر يترقب نهارا جديدا قد يحمل معه أملا للخلاص مما هو فيه من محنة الأسر والغربة.

* الكوكب :

وردت هذه اللفظة مرّتين في شعر الروميات ،و تحتل بذلك المرتبة الثالثة بالنسبة لما سبقها من كلمات هذا المجال الدّلالي،نذكر منها قوله:[1]

رمتني عيون الناس حتى أضنّها   ستحسدني في الحاسدين الكواكب

استخدم الشاعر اللفظة بصيغة الجمع (الكواكب) في هذا البيت ،و ذلك في سياق حديثه عن كثرة حسّاده و النّاقمين عليه نظرا لمكانته البارزة في البلاط الحمداني، و قد استخدم (الكواكب)مشخصة ،فجعلها في صورة آدميّين .

3- **الظواهر الجويّة:**

احتوت روميات أبي فراس على نحو أحد عشر كلمة دالة على الظّواهر الجويّة ، و هي بذلك قليلة الورود موازنة مع باقي عناصر الطبيعة ، ويشمل :السّحاب، غيث، هواء، الغمام، برق، الوابل. على اختلاف تواترها، فقد وردت لفظة السحاب "أربع مرات"، و"غيث" ثلاث مرات ،أما باقي الألفاظ فجاء تواتر كل منها مرّة واحدة فقط ، و من أمثلة استعمالات الشاعر لهذا المجال قوله:[2]

هل تعطفان على العليل؟   لا بالأسير، ولا التقييل

باتـــــت تقلبـــه الأكفـــ   ـف سحابة الليل الطويل

وقوله:[3]

أنت سحاب، و نحن وابله،   أنت يمين ، ونحن أنملها!

استخدم الشاعر لفظة"السحاب "في المثال الأول للدلالة على الإضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر إزاء طول ساعات الأسر به.

أمّا في المثال الثاني فيستخدم اللفظة (سحاب) في سياق التشبيه ،فهو يثني على ابن عمه ويجعله بمثابة السّحاب ،و شبه نفسه بأنه وابله ،ليبين بذلك بأنّهما قوّتان متحدتان و متكاملتان ، وهي إشارة ضمنية إلى حاجة ابن عمه إليه أثناء الخطوب، لذا على الأخير المسارعة بافتدائه .

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص:36.
[2] المصدر السابق نفسه،ص:173.
[3] المصدر السابق نفسه،ص:178

و يقول مستخدما لفظة (غيث) مكررة ثلاث مرّات:[1]

أيا أمّ الأسير، سقاك غيث، بكرة منك ما لقي الأسير
أيا أمّ الأسير، سقاك غيث، تحيّر لا يقيم و لا يسير
أيا أمّ الأسير، سقاك غيث، إلى من بالفدا يأتي البشير؟

استخدم الشاعر هذه اللفظة (غيث) في الأبيات المتتالية في سياق بتعبير الشاعر عن حجم ما ألمّ به من حزن حين سماعه نبأ وفاة أمّه و هو في أسره بالروم؛ حتى نشعر معه وهو يدعو السماء لتشاركه بكاءه على أعزّ مخلوق لديه، الأمر الذي يعكس مدى غربة الشاعر وافتقاره لمن يواسيه في هذا المصاب الجلل مما جعله يلجأ لاتخاذ مظهر من مظاهر الطبيعة متمثلا في(الغيث) ليشاركه مأساته و حزنه و بكاءه . ويقول الشاعر موظفا ألفاظا أخرى نحو "الغمام"،"البرق":[2]

ومن لقي الذي لاقيت هانت عليه موارد الموت الزّؤام
ثناء طيب،لا خلف فيــــه، وآثاره كآثار الغمـــــــام

استخدمت لفظة"الغمام" في هذا المثال للدلالة على سمعة الشاعر المرتبطة بشجاعته وتجلده إزاء المواقف الصعبة ،و بآثاره التي لا تعدّ و لا تحصى مشبها كثرتها ووفرتها بـــ"الغمام" الذي يعمّ كلّ الأنحاء بخيره و فضله. ويقول موظّفا لفظة "برق":[3]

إذا ما لاح لي لمعان برق بعثت إلى الأحبة بالسلام

فقد استخدم الشاعر كلمة(برق) للدلالة على أمله في بعثه السلام إلى أهله بالشام ،و هو إن دل على شيء فإنما يدل على مدى إخلاص الشاعر الأسير لأهله و أحبته و بقائه على المودّة والصداقة معهم .

[1] المصدر السابق نفسه،ص:122
[2] المصدر السابق نفسه ، ص:199.
[3] المصدر السابق نفسه،ص:199

الفصل الثاني: المعجم الشعري:

- مدخل:

المعنى المعجمي"هو المعنى الأولي للكلمة أو المعنى الذي تدل عليه الكلمة المفردة كما في المعاجم و عن طريقها نتوصل إلى معرفة مفاتيح الكلمات المرتبة ضمن قوائم المفردات في النظام المتبع "[1].

و يعتبر المعنى المعجمي" أحد الأقسام الرّئيسية في المستويات اللغوية ،أو هو المفتاح المبدئي ،ولو لم توجد ألفاظ أو كلمات ما صيغت اللغة "[2].

و المستوى المعجمي أو الكلمة الشعرية يعتبّر الحديث عنها أمر ضروري،لأن المستوى المعجمي يعدّ الأساس الذي يبنى عليه النص[3]، و يهتم المعجم بالكلمات فقط[4].

و إن لم يستقطب المعجم الشعري اهتمام النقد القديم و الحديث ،و لم يقع التعرض إليه في النقد القديم إلا عند البحث في قضيّة اللفظ و المعنى ،و لم يهتم به في النّقد الحديث إلا من خلال دراسة لغة الشعر المعاصر ،فإنّ النقد العربي تبعا لذلك يكون قد ترك مبحثا مهجورا كان من الممكن أن يقوم بإثراء الرّصيد النّقدي آنيا و زمانيا، ذلك أن أهمية هذا المبحث إنما تكمن في عدة مستويات :

أولا: يمثل المعجم الحصيلة اللغوية التي منها يستقي الشاعر مادّته .

ثانيا: يمكّن القارئ من الدّخول في الأقاليم التي عليها يرسي الإبداع، فيساعد ذلك على تحديد المنظار الذي منه ينظر الشاعر إلى الدّنيا.

ثالثا: يمثّل نافذة منها يطل القارئ على خصوصيات المبدع الأسلوبية وربّما خصوصيات مجموعة من المبدعين.[5]

و يمثل المعنى المعجمي من جهة أخرى "الناحية الجامدة من اللغة أو الناحية السّكونية، و هذا المعنى يكون عامّا أو مطلقا إلى أن يدخل التوظيف،كأن يتناولها فنّان مبدع فيضفي عليها من أسلوبه ما يجعلها ذات ظلال و معان جديدة أو أن تدخل حقلا من الحقول العلميّة أو التقنية فيصبح لها معنى آخر أيضا"[6]. و يقوم الشاعر المبدع "بتوليد دلالات جديدة للمفردات من خلال إحداثه تشكيلات متميزة عن سابقاتها ،استخدمت فيها تلك المفردات ذاتها

---

[1] نور الهدى لوشن : علم الدلالة (دراسة و تطبيق) ،ص:83.

[2] المرجع نفسه.

[3] سعد بوفلاقة : في سيمياء الشعر العربي القديم،دراسة،ص:29.

[4] علي القاسمي : علم اللغة و صناعة المعجم ،ص:53.

[5] ماهر دربال :الصورة الشعرية في ديوان" أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب،ص،ص:18، 19.

[6] نور الهدى لوشن : علم الدلالة (دراسة و تطبيق)، ص:.84

على نحو يهدم أبنية لغوية قائمة ،ليبني على أنقاضها بنيانا جماليا لم يألفه القارئ....و ينبغي لنا أن ندرك أن المفردات المعجمية التي استقرّت في أذهان المتكلّمين لا تحظى بدرجة واحدة من الإدراك عند المتلقين ،لأن البيئة الجغرافية أو/الطبيعية للمتلقين تتدخل على نحو فاعل و مؤثر في إبراز دلالات خاصّة تغيب عن البعض ،و يكون حضورها فاقعا عند البعض الآخر... و إنما يظهر معناها من "السّياق"،و السياق اللّغوي معناه الكلمات المتجاورة، و هذه يختارها المرسل،و التركيب على هذا، أيضا ، من صنع المرسل"[1] . ولذلك يتوصل هذا المبحث إلى الإعتراف بأن أبا فراس الحمداني في رومياته تمكن من أن يكوّن لنفسه معجما شعريا، و نروم في هذا السياق تصنيف المادة المعجمية في المدوّنة وبالتحديد في شعر الروميات حسب التصنيف الآتي:

1- الألفاظ المستمدة من التراث.

2- الألفاظ المستمدة من عصر الشاعر.

3- الألفاظ المستمدة من ذات الشاعر(المبتكرة).

أما الصّنف الأول و المتمثل في "الألفاظ المستمدة من التراث "فإننا وجدنا – بعد المعاينة المتكررة و المتفحصة لشعر الرّوميات – أنه يندرج تحتها عدّة مجالات تدلّ عليها ،الأمر الذي يؤكد لنا أنّ أبا فراس "كان على وعي صائب بلغة قومه و بتراثهم التشكيلي ... فقد كان يحمل تراث قومه الشعري كله على كاهله و يتحرك به محاولا الوصول إلى كيفية خاصة في التعامل مع اللغـــة، فظـــهر في هذا الشـــعر تأثره بالشعـــراء الفحـــول الجاهليـــين و الأمويـــين والعباسيين"[2] . أما الألفاظ التي تنضـــوي تحت الصّنف الأول (أي المستمدة من التراث) فهي كالآتـــي:

أ- **معجم الألفاظ الجزلة:** و تتمثل في تلك الألفاظ التي تنبعث منها قوة وشدة خصوصا حين توظيفها في سياقات لغوية و قد تواترت في شعر الروميات نحو اثنين و تسعين و مائتين مرة و هي كثيرة ومتنوعة مثل: (تجني/ الصّوارم/ شقق/ قواطع/ حراب/ الحروب/ مضرب/قريع/غضاب/الخطوب/المشمخرّ/ النوائب/ طعنا/ صليب/ مختضب/ أجحرت/ تصرّمت/سطوة/الغارات/الرّدى /العدى ... و غيرها من الألفاظ الجزلة التي توحي لنا بقرب الشاعر من روح البداوة سالكا بذلك مسلك الأقدمين في تعابيره في بعض مواضيع رومياته.

---

[1] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي.،ص،ص: 194، 195.

[2] النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ،الموقف و التشكيل الجمالي،ص:397.

و ننوه إلى أن دراستنا للألفاظ الجزلة- و المعجم الشعري عموما- يخضع للكلمة تبعا للسياق الواردة فيها.

ففي مواضع فخره مثلا نجده قد استخدم في أسلوبه ألفاظا قوية فخمة تذكرنا بأساليب الشعراء الجاهليين ،نحو قوله في رائيته مفتخرا:[1]

و إنّي لجـــــرّار لكل كتيـــــبة معوّدة أن لا يخلّ بها النّصر

و إني لنزال بـــــكل مخوفـــــة كثير إلى نزّالها النّظر الشّزر

فأضمأ حتى ترتوي البيـــض والقنا وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر

فقد استخدم الشاعر في هذا المثال ألفاظا قوية موحية بالشدة و البطش في (نزّال،ترتوي،مخوفة....)،و نجده يلجأ كذلك إلى مثل هذه الجزالة في قوله:[2]

بني عمّنا ما يصنع السّيف في الوغى إذا فلّ منه مضطرب و ذباب

بني عــمنا لا تنــكروا الحقّ إننا شداد على غير الهوان صلاب

بني عمنا نحن السواعد و الظــبى و يوشك يوما أن يكون ضراب

فقد استخدم في هذه الأبيات ألفاظا قوية جزلة (الوغى ،مضرب ،شداد، صلاب ،ضراب ....) في سياق تعبيره عن شجاعته و حسن بلائه في الحروب إلى درجة نستوحي فيها نبرة الشاعر الجاهلي "عمرو بن كلثوم"بما فيها من روح حماسية بنبرتها العالية ،وكذا في حضور الأنا الجماعية الطاغية و ذوبان أنا الشاعر الفردية فيها .لكن ذلك لا يعني غياب أنا الشاعر الفردية تماما في بعض رومياته نحو قوله مخاطبا ابن عمه:[3]

يا ضارب الجيش بي في وسط مفرقه لقد ضربت بعين الصّارم العضب

لا تحرز الدّرع عنّي نفس صاحبـــها و لا أجير ذمام البيض و اليلـــب

و لا أعود برمحي غير منحطـــم و لا أروح بسيفي غير مختضب

حتى تقول لك الأعداء راغمــــة أضحى ابن عمك هذا فارس العرب

فقد استخدم أبو فراس في هذه الأبيات ألفاظا جزلة في : (ضارب، الجيش،العضب، اليلب ،السيف،منحطم،مختضب...) في سياق فخره ببسالته في مقارعة الأعداء ،والذي تبيّن لنا من خلال استخدام الشاعر للألفاظ الجزلة أنّ الأخيرة استخدمت تبعا للموقف الذي يكون

---

1) أبو فراس الحمداني ،ديوانه، ص: 120.

2) المصدر نفسه ،ص: 28.

3) المصدر نفسه ،ص:45.

الشاعر بصدده، أي أنها جاءت مناسبة للموضوع المطروق إذ: "لكل نوع من معاني شعره نوع من اللفظ هو به أخصّ و أولى و ضروب من العبارة هو بتأديته أقوم و هو فيه أجلى"(1)، فالألفاظ الجزلة تحتل المرتبة الأولى من حيث استخدام المفردات المستمدة من التراث.

ب- معجم الألفاظ الدّالة على الطبيعة :

تواترت الألفاظ الدالة على الطبيعة - كما هو مبين في الفصل الأول الخاص بالحقول الدّلالية نحو ثمان و تسعين مرة، و ذلك بمختلف مظاهرها من عناصر الطبيعة :(ماء،بحر،جبال،زهر،روض،غصن...) و التي تواترت نحو ثمان و ستين لفظة دالة عليها، أما الظواهر الكونية فتسع عشرة لفظة شملت (الأرض، السماء، النجوم، الكواكب،القمر،البدر،الفضاء...) و هي مفردات أيضا نجدها في التراث الشعري بل حتى في استعمالها في بعض السياقات نحو لفظة "النجوم"فهذه اللفظة طالما احتفى بها الشعراء منذ العصر الجاهلي فوصفوا أنفسهم بأنهم رعاة للنجوم و كذا الكواكب و هم بصدد وصفهم سهدهم و أرقهم بالليل تجلّى ذلك في بعض روميات الشاعر مثل قوله:(2)

هل تعطفان على العليل؟ لا بالأسير، و لا القتيل !

باتــت تقلبــه الأكـــــ فـّ سحابة الليل الطويل

يرعى النّجوم السّائرا ت من الطّلوع إلى الأفول

و قوله أيضا واصفا معاناة أسره و طول ساعاته فيه حتى أن نجوم ليله تبدو ثابتة لا حراك لها:(3)

وأسر أقاسيه ،و ليل نجومه أرى كل شيء غيرهن يزول.

و شبيه بهذا الخطاب الموجّه إلى عناصر الطبيعة: (النجم/الليل)، قول الشّاعر الجاهلي"امرؤ القيس"يشكو ليله الطّويل، و نجومه المثبتة بأمراس(حبال) من كتّان:(4)

ألا أيّها اللّيل الطّويل ألا انجلي بصبح و ما الإصباح منك بأمثل

فيا لك من ليل كأن نجومـــــه بأمراس كتّان إلى صمّ من جندل

---

(1) النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني الموقف و التشكيل الجمالي،ص:398.

(2) أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص:173.

(3) المصدر نفسه،ص:171.

(4) امرؤ القيس :ديوانه،ص:49.

علاوة على توفر ألفاظ خاصة بالظواهر الجوية التي تواترت نحو إحدى عشرة مرة وقد ضمّت(البرق، الغيث،سحاب...) و غيرها من الألفاظ التي تضمنتها القصائد الرّومية والتي كان لها وجودا في القاموس العربي منذ العصر الجاهلي ، و بما أن الألفاظ الخاصة بالطبيعة بمختلف مظاهرها قد سبق التطرق إليها بالتفصيل و التمثيل في الفصل السابق فإننا اكتفينا بهذا العرض الوجيز لها ،و ما يمكننا قوله و نحن بهذا الصدد أن توظيف الشاعر لمظاهر الطبيعة المتنوعة لم يرتبط بمجرد الوصف الظاهر لها، بل امتزج ذلك بنفسيته؛ إذ ضمّنها مختلف لواعج نفسه "و طبيعي أن يمتزج حنينه تحت هذه الظروف بالشكوى وباللياذ بمجالي الطبيعة و مشاهدها المختلفة يبثها آلامه و لواعجه ،و يحمّلها أشواقه و تحياته إلى أحبائه ."[1]

و لا نجد مانعا في أن نمثل لذلك بقوله:[2]

إذا ما لاح لي لمعان برق   بعثت إلى الأحبة بالسلام

ج- معجم الألفاظ الدّالة على الدّين:

تواترت في الروميات نحو تسع و سبعين لفظة دالة على الدين الذي يدين به الشاعر وهو الإسلام ،و تشمل عدّة مفردات مثل:(الصبر ،الكفر، الإيمان، الخير، الشر، ثواب، عقاب،ملائكة ،دين، القرآن ،الحلال ،الحرام، الوحي، فرض، نافلة، القدر، التقى، ويلك، الإسلام، المسلمون...). من أمثلتها قول الشاعر :[3]

أما من أعجب الأشياء علج   يعرفني الحلال من الحرام

و قوله:[4]

لا يقبل الله قبل فرضك ذا،   نافلة عنده تنقلها

و قوله:[5]

سيف الهدى من حدّ سيفك يرتجى   يوم،يذلّ الكفر للإيمان

هذي الجيوش تجيش نحو بلادكم   محفوفة بالكفر و الصلبان

---

1) النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي، ص: 362.

2) أبو فراس الحمداني، ديوانه ،ص:199

3) المصدر نفسه .

4) المصدر نفسه،ص: 180

5) المصدر نفسه ، ص:216 .

غضبا لديـــن الله أن لا تغضبوا   لم يشتهر في نصره سيفان
حتّى كأن الوحـــي فيكم منزل،   و لكم تخص فضائل القرآن

و قوله:[1]

فإن لم يكن ودّ قديــم نعــدّه   و لا نسب بين الرّجال قراب
فأحوط للإسلام أن لا يضيعني   ولي عنك فيه حوطة أو مناب

و كما هو ملاحظ فقد اختلفت السياقات التي وظّفت فيها الألفاظ الدينية كما نتبين ذلك من خلال الأمثلة السابقة فالشاعر يستخدم في البيت الأول لفظتي "الحلال /الحرام" في سياق السخرية إزاء مناظرة جرت بينه و بين الدّمستق، أما المثال الثاني فنجد أبو فراس الحمداني يجعل أمر افتدائه بمثابة الفرض على ابن عمه الذي به(أي بتمامه) تقبل جميع فروضه ونوافله عند الله عز وجل. و في المثال الثالث يوظف الشاعر الكلمات (الهدى، الكفر، الإيمان) في سياق التعبير عن رجاء الشاعر و أمله الكبير في تحقيق ابن عمّه نصرة الإسلام و المسلمين إزاء الكفر و الغي، و نجده –أي الشاعر– يحث قومه (في المثال الرابع) من نفس القصيدة السّابقة على الاستماتة في الدفاع عن الدين الإسلامي ونصرته ، بل ونجده يبجل قومه بأن جعل "الوحي" كأنه منزّل فيهم دون سيواهم ،أما في المثال الأخير فنجد الشاعر يجعل من "الإسلام" رابطة قوية باعتبارها رابطة دينية روحية تجمعه بابن عمّه ويرفعه فوق رابطة الصّداقة و الدّم.

د– معجم الألفاظ الدالة على الحيوان:

تواترت الألفاظ الدالة على الحيوان في شعر الروميات نحو اثنين وسبعين مرة، بما فيها من حيوانات مستأنسة، و وحشية، و طيور، و قد تبين لنا لدى تناولنا لهذه العناصر توظيف الشاعر لمجموعة من الحيوانات التي وظّفت منذ العصر الجاهلي لدى الشعراء في تعابيرهم عن رحلتهم و ما يصادفونه من حيوانات في طريقهم على تنوّعها بين أليف ووحشي من مثل:(الضبي،ناقة، الخيل، الكلب، القطا.... و كذلك :" الأسد، شبل، ليث، نسر، الذّئب، و سنكتفي في ذلك بعرض بعض الأمثلة و ذلك بحسب تواتر الألفاظ الدالة على الحيوان من حيث استخدامها في القاموس الشعري الجاهلي، و من حيث نسبة توظيف الشاعر لها في شعره، و ذلك كالآتي:

[1]المصدر السابق نفسه، ص:28.

* **الخيل:** تواترت هذه اللفظة في شعر الروميات نحو واحد و عشرين مرة، و"تدور صور الخيل في الشعر الجاهلي حول قطبين أساسين : خيل الغارات،و خيل الصّيد ،ويصبغ الشعراء على جياد الغارة القوة كطول القامة و صلابة البيان ،/و الإرهاب، و الغلظة منها و من فرسانها :كصورة الخيول التي تطرح حملها و يسير سلاها على عراقيبها ، و تنبذ أفلاءها تنقر عيونها العقبان و الرّخم ، و صورتها و قد أدمت الغارات دوابرها ،و قطّعت الحزم أباهرها، و شقّها طول القياد فلم يتبق منها إلا التلائل و الأكفال..."[1].

و في شعر الروميات نعثر على تلك الخيول المخصصة للغارات واصفا إياها بقوله:[2]

و لطالما قدت الجياد إلى الوغى   قبّ البطون طويلة الأرسان

و قوله:[3]

غدا تزورك بالفكاك خيـــوله،   متثاقــلات، تنقل الأبطـــالا

وردت بعيد الفوت أرضك خيله   سرعى كأمثال القطا أرسالا

ففي البيت الأول يصف الشاعر خيول الوغى في صلابتها و طولها أما في المثال الثاني فيصف مدى إنهاكها و جهدها في الحرب و نقلها للأبطال على ظهرها ،في حين يشبه الشاعر هذه الخيول في سرعتها بطائر القطا، و الشاعر في هذا التشبيه نجده يستوحي من التراث الشعري الجاهلي و ذلك "عندما يشبّه الشعراء أفراسهم بالعقبان يجعلونها تفتك بفرائسها، و لكنهم يقتلونها أو يخيبونها إذا ما صيّروا أفراسهم قطا ، و هي صورة أثيرة للشاعر الجاهلي "[4]

***الأسد:** تواترت هذه اللفظة نحو تسع مرات ، و تنتمي إلى فئة الحيوانات المتوحشة و:"صورة الوحوش الضّواري ترتبط بالرجل:فالأسد يشبّه به البطل حيّا..."[5] . و قد وظّف الشاعر هذه اللفظة في السّياق نفسه بأن شبّه نفسه بالأسد و ذلك في شجاعته و بطولته في خوض غمار الحرب ،نمثّل لذلك بقوله:[6]

لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه   فكنا بها أسدا و كنت بها كلبا

---

1) نصرت عبد الرحمان:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص،ص:84 ،85

2)أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص:215.

3) المصدر نفسه ،ص:167.

4) نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ،ص:86.

5)المرجع نفسه، ص:88.

6)أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص:40.

و قوله:[1]

ذدت الأسود عن الفرا   ئس ،ثم تفرسني الضّباع

***الظبي:** تواترت هذه اللفظة نحو ثلاث مرّات في روميات الشاعر ،و هي لفظة مستقاة من تعابير الشعر الجاهلي و"ترتبط صورة الظباء في الشعر الجاهلي بالمرأة.... و قد أسبغ شعراء الجاهلية على الظباء كثيرا من صور الحسن و الرّقة : الحسن في عيونها الكحيلات ،و أجيادها التّلع ،و أفواهها الحوّ ، و ترائبها المتربّبة ،و خدودها الأسيلة، و الرّقة في التماسها فروع الأراك الغضّة ،و في ذاك الحنوّ المفرط على أطفالها ، حقا إن منظر الظبية المطفل من المناظر الآسرة في الشعر الجاهلي ،و قلما نجد في الشعر الجاهلي من يفزّع الظّباء..."[2]

و قد عثرنا على "الظبي"في بعض القصائد الرومية مرتبطة بالمرأة و ذلك في حسن عيونها التي تأسر معها قلب الشاعر تجلى مثلا في قوله:[3]

كيف اتقاء جآذر يرميننا   بظبى الصّوارم من عيون ظباء؟

و هو في مثال آخر نجده يصور لنا الظبية بأنها ظمياء(رقيقة الجفون) لكن الدّعر أخذ منها مأخذه، و ذلك في قوله:[4]

كأنّي أنادي دون ميثاء ظبية   على شرف ظمياء جللها الذعر

تجفّل حينا، ثم ترنو كأنـــها   تنادي طلا بالواد أعجزه الحضر

***الذئب،الضّباع،النسر:**

جاء تواتر لفظة "الذئب" مرتين في الروميات ،في حين تواترت كل ّمن اللفظين "الضّباع،النّسر" مرة واحدة فقط. و قد"عني شعراء الجاهلية بحركة الذئاب حتى شبهوا بها حركة جيادهم ،و حتى سمّوا الذّئاب باسم حركتها(العسل) و صوروها في حلكة الليل و هي تعسل على أطراف الماء تبحث عن فرائسها/.

أما الضباع فتكاد لا ترى في الشعر الجاهلي إلا ملتقة حول جثث الضّحايا تنوشها هي و رفيقاتها من النسور ،و قد كانت هذه الصورة التي تنتهي بها حياة الأبطال يوم يصرعون في الغارات،فتخمع إليهم الضبعان و الجيئل و الفرعل تثير فزع الشعراء..."[1].

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص:139.

[2] نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ،ص:87

[3] أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص:14

[4] المصدر نفسه،ص:120

و قد استلهم الشاعر تلك المعاني أثناء توظيفه لهذه الألفاظ الدّالة على الحيوان، نحو توظيفه للفظتي (الذئب) و(النّسر) و قد أشفيا غليليهما من جثث الضحايا الصّرعى في ميدان الوغى ،تجلى ذلك في قول الشاعر:[2]

فأظمأ حتى ترتوي البيض و القنا و أسغب حتى يشبع الذئب و النّسر

و كذلك تفعل "الضباع" اتضح ذلك في قول الشاعر:[3]

ما للعبيـــــد مـــن الذي يقضي به الله امتنـــاع

ذدت الأسود عن الفرا ئس، ثم تفرسني الضّباع

هـ- معجم ألفاظ الزمن:

تواترت المفردات الدالة على الزمان نحو ثلاث وثلاثين و مائتين مرة ،كما يتبين لنا ذلك في الفصل السابق ضمن حقل الألفاظ الدّالة على الزمن على تنوّعها، و يضمّ العديد من الألفاظ نحو(الزّمان، الغد، الليل، المساء، اليوم، ساعة، الوقت...) ،و قد كانت نظرة الشاعر منذ القدم إلى عنصر الزّمن نظرة لا تخل من الحيطة و الحذر،علاوة على اقترانه بفعل البطش بالبشر ،و تفريقه الأحبة، أو بالأحرى نظر إليه باعتباره مصدر سوء،و غدر و سلب كلّ ما هو جميل في حياة البشر و لم يخل توظيف أبو فراس لمعجم ألفاظ الزّمن من تلك المعاني التي صبغت رؤية الشاعر القديم بل استلهم ذلك في تجربته الأسرية الخاصّة به .وقد تناولنا في الفصل السابق تواتر كل لفظة من ألفاظ الزّمن و ما يدل عليه إلا أننا تبينا أن لفظة"الدهر"هي الأكثر شيوعا من حيث تواترها إذ بلغت أربعا و عشرين لفظة في روميات الأسير، و هي بذلك تحتل المرتبة الأولى بالنسبة لغيرها من ألفاظ الزّمن ، و هي في مجملها لم تخرج عن رؤية الشاعر القديم لها . و من استعمالات ألفاظ الزمن قول الشاعر:[4]

تطول بي الساعات و هي قصيرة و في كل دهر لا يسرك طول!

---

[1] نصرت عبد الرحمـــان،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، ص،ص:88، 89.

[2] أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص:120

[3] المصدر نفسه،ص:139

[4] المصدر نفسه،ص:171

و قوله:[1]

لا رعى الله ،يا خليليّ،دهرا   فرقتنا صروفه تفريقا

و قوله:[2]

مالي و للدهر وأحداثه،   لقد رماني بالأعاجيب

و قوله:[3]

صبور على طيّ الزمان و نشره،   و إن ظهرت للدهر فيّ ندوب

"فالدهر" لفظة استعملت في الأمثلة السابقة نكرة (دهر) في البيتين الأوّلين، و قد عبّر من خلاله عن مقت الشاعر و ضجره من هذا الدّهر الذي لا يقوم إلا بإطالة ساعات أسره فيبدو بلا نهاية (في البيت الأول) ،ثم نجده ينقم عليه (الدهر) لتفريقه عن أحبّته أو أصدقائه (في البيت الثاني). أما في البيتين الواليين فقد استخدمت لفظة (الدّهر) معرّفة ب"ال"،وتشخيص الشاعر له في صورة الإنسان الذي لا يعرف الرّحمة فلا يرميه إلا بالأحداث والنكبات التي لم يسبق للشاعر أن مرّ بها (في البيت الثالث) ، في حين يوظّف الشاعر نفس اللفظة (الدهر) إلى جانب (الزمان) في المثال الأخير في سياق حديثه عن الآثار الجسيمة التي ألحقها الدّهر به ، لكنه رغم ذلك يبدو متجلّدا كاتما ما به من ضعف وألم.

و- معجم ألفاظ الأطلال:

تواتر استخدام الشاعر لهذا المعجم نحو ثمان مرّات، إذ نجده يستقي من قاموس أسلافه في تشكيل رومياته ،فهو يميل إلى البداوة في تشكيل مقدّماته الطّللية في وقوفه على ديار المحبوبة ووصف حنينه و بكائه عليها، و هو بذلك لم يخرج عن طريقة الشاعر الجاهلي في الوقوف على الأطلال و مساءلتها عن الأحبّة الضاعنين و بكاؤهم عليها و ما تبقى من آثار فيها بعدهم ، و نمثل لذلك بقوله:[4]

عليّ لربع العامريّة* وقفة   تمل عليّ الشّوق و الدّمع كاتب

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص:149

[2] المصدر السابق نفسه،ص:35

[3] المرجع السابق نفسه،ص:48

[4] المصدر السابق نفسه ،ص:35

* العامرية : نسبة إلى امرأة من بني عامر.

و قوله:[1]

أتعزّ أنت على رسوم مغان، فأقيم للعبرات ســوق هوان
فرض عليّ ، لكل دار وقفة تقضي حقوق الدّار و الأجفان
و لا تذكّر من هويت بحاجر** لم أبك فيه مواقد النّــيران
و لقد أراه،قبيل طارقة النّوى مأوى الحسان، و منزل الضيفان
و مكان كلّ مهنّد ، و مجرّكـــ لّ مثقف، و مجال كل حصان
نشر الزّمان عليه، بعد أنيسه، حلل الفناء، و كلّ شيء فان!
....
و رأيت في عرصاته مجموعة أسد الشرى و ربائب الغزلان
يا واقفان معي، على الدّار اطلبا، غيري لها إن كنتما تقفـــــان!
منع الوقوف على المنازل طارق أمر الدموع بمقلتي و نهاني
أبكي الأحبة بالشام، و بيننا قلل الدّروب و شاطئا جيحان***

فالشاعر في المثال الأول يقف على ديار امرأة من بني عامر واصفا حنينه إليها فلم يجد إلا الدّموع يجود بها عليها.

أما في المثال الثاني و هو عبارة عن أبيات شعرية ، فنجده يتحدث عن الرّسوم المتبقية بعد رحيل من يحب ، وبكائه عليها ، بل يجعل وقوفه على كلّ دار من ديار المحبوبة فرضا وواجبا عليه ، ثم يذكر هذه الدّيار قبل الرّحيل، باعتبارها مأوى للغواني الحسان ، و منازل الضّيوف ، و محط غارات و حروب و بطولات ، لكن بعد أن فعل فيها الزّمان فعلته و حلّ الفناء، نجده يذكر ساحات تلك الدّيار (العرصات) و ما تبقى فيها من حيوانات(أسد، ربائب، الغزلان)، و لهول الصّدمة على قلب الشاعر نجده يستوقف معه صاحبيه على عادة الشاعر الجاهلي ليشاركاه البكاء، بكاءه على الأحبة بالشام .

ز – معجم ألفاظ الخمرة و مجالسها:

شمل هذا المعجم نحو تسع مفردات دالة عليها، وتضمّ(النّدامى، النّدماء، الخمر، الصّهباء، المدام...) و هي ألفاظ تدل على الخمر ومجالسها و هو مظهر قديم تغنّى به العديد من الشعراء منذ الجاهلية ، فكان شرب الخمرة آنذاك مظهر من مظاهر الثّراء و كذا الفروسية ف"مجالس الشراب خاصّة،... تعدّ مشاركة المرء فيها دون أن يدعى منقصة، ونرى في

---

[1] المصدر السابق نفسه ،ص:215 .
** حاجر : منزل من منازل الحاج في البادية
*** جيحان : نهر بين الشام و الروم .

الشعر صورة لمجالسها في الحانات، و تتألف الصورة من عدّة عناصر: عنصر الزّمان الذي ذهب فيه الشاعر إلى الحانة ، و عنصر المكان و فيه يصف الشاعر الحانة ، و عنصر الإنسان و فيه يظهر السّاقي اليهودي أو العباديّ أو النّبطي، و يظهر السّاقي بأقداحه وملابسه أو السّاقية بحسنها و ملابسها ، وعنصر النبات الفوّاح من الآس و الرّيحان والورد، و عنصر الفن من الموسيقى و الغناء ، وعنصر آنية الشّراب من الدّواسق و القداح والقازوزات، وعنصر الخمر ذاتها و فيه يصوّر الشعراء مكان صنعها (بصرى و بيت رأس و فلسطين وأندرين و دارين و بابل و عانة) و طريقة وصولها إلى الحانة و أمّا مجالسها في القصور فالشّعراء يرسمون بعيون لا تكفّ عن التحديق بآنية الشراب النفيسة "[1]. و قد كان لشاعرنا لفتات إلى الخمرة و وصف مجالسها على غرار شعرائنا القدامى، بل إنّ هذه الظّاهرة متأصلة منذ القدم لدى الإنسان القديم عموما و الشعراء خاصة، إلا أن هذه الظّاهرة لم يقتصر عليها الشعر القديم فحسب، بل هي مظهر من " مظاهر الحضارة(بدأت) تغزو أقطار المجتمع العبّاسي منذ بداية الدّولة و بخاصة الحضارة الفارسية التي تجلّت... في العادات و النّظم و التقاليد ،و في مجالس الشراب و الغناء كما تجلت في إقامة الدّور و القصور و استبحار العمران ..."[2].

و من استعمالات هذا المعجم الشعري في روميات أبي فراس قوله:[3]

و جناته تجني على عشّاقه　　　ببديع ما فيها من اللألاء

بيض علتها حمرة فتوردت　　　مثل المدام خلطتها بالماء

....　　　..........................

و خرائد مثل الدّمى يسقيننا　　　كأسين من لحظ و من صهباء

و إذا أدرن على النّدامى كأسها　　　غنّينا شعربن أوس الطّائي

فالشاعر لم يخرج عن طريقة الشعراء القدامى ،و ذلك في وصفه للخمرة(في المثال الأول) ،مستعملا لفظة (المدام) و ذلك في سياق تشبيه خدّي المحبوب في حمرتهما بالخمرة التي خلطت بالماء، و كثيرا ما كان المزج بين الخمرة و الماء قائما في الشعر الجاهلي فهاهو مثلا "عمرو بن كلثوم" في معلقته الشهيرة يستفتحها بمقدمة خمرية :[4]

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا　　　و لا تبقي خمور الأندرينا

---

[1] نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،ص:59

[2] محمد نبيه حجاب: معالم الشعر و أعلامه، العصر العبّاسي الأول(عصر الدولة الموحّدة)،ص:46

[3] أبو فراس الحمداني ديوانه ،ص، ص: 14 ،15.

[4] أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزّوزني: شرح المعلقات السّبع، ص:89.

مشعشعة كأن الحصّ فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

أما في المثال الثاني فيصف فيه الشاعر النّسوة اللاتي تسقين الخمر في حسنهن بالدّمى، ذاكرا الخمرة بما يدل عليها في لفظتي: "الصهباء" و "الكأس" متواترة مرّتين ،كما نجده يعرج على ذكر ندمائه في هذا المجلس(الشراب) ذاكرا سمة من سمات هذا الأخير ألا و هو "الغناء".

و من خلال ما أوردناه من أمثلة بهذا الخصوص يتجلى لنا تأثر الشاعر أبو فراس الحمداني بطريقة الشعراء القدامى في ذكر الخمرة ووصفها إلى جانب مجالسها بما في ذلك من سقاتها و ندمائها...

أما الصنف الثاني من معجم الشاعر "الشعري" الذي وظّفه في رومياته فتمثل في:" الألفاظ المستمدة من عصره"، و يندرج تحت هذا الصّنف ما يلي:

أ/ معجم ألفاظ الحليّ و اللّباس :

تواترت الألفاظ الخاصة بالحلي و اللباس في روميات الشاعر نحو إحدى عشر مرّة وتضم (تاج/مرصّع/جواهر/الجمان/الدّر/البراقع/الخُمر...) ،و هذه الألفاظ تعكس مظاهر الترف و البذخ التي شهدها العصر العباسي الذي عاش فيه الشاعر، ومن أمثلة توظيفها عند الشاعر في رومياته قوله:[1]

و ها أنا قد حلّى الزّمان مفارقي، و توجني بالشيب تاجا مرصّعا

استعمل الشاعر هنا لفظة"تاج" استخداما جاء في سياق مجازي؛إذ شبّه "الشيب" الذي حلّ به بالتّاج المرصّع.

و قوله:[2]

أما الكتاب، فإني لســـت أقــرؤه إلا تبادر من دمعـــي بـــوادره

يجري الجمان على مثل الجمان به و ينثر الدّر، فوق الدّرّ ناثـــره

فهنا يستخدم الشاعر لفظتي"الجمان"و "الدّر" متواترة كل منهما مرّتين في سياق تشبيه الكتاب الذي أرسله إليه أبا الحصين من "الرّقة" في رقته و شدّة تأثيره "بالجمان" و" الدّر".

---

[1] أبو فراس الحمداني، ديوانه،ص:134.

[2] المصدر نفسه، ص،ص: 105، 106.

و قوله[1]

ويا ربّ دار لم تخفني منيعــة   طلعت عليها بالرّدى أنا و الفجر

و حيّ رددت الخيل حتى ملكته   هزيما وردّتني البراقع و الخمر

استخدم الشاعر كل من لفظتي "البراقع/الخمر" في سياق التعبير عن بسالته في مقارعة الأعداء و ردّها هزيمة مستسلمة.

ب- معجم ألفاظ الكتابة وأدواتها :

تعد الكتابة بمختلف وسائلها مظهرا من مظاهر الثقافة وانتشار العلم و المعارف المدوّنة في العصر العبّاسي الذي يعيش فيه الشاعر . و قد تواترت ألفاظ هذا المعجم الشعري نحو خمس مرّات في روميات الأسير، و يضمّ (الكتابة، أقلام، صحائف...)، و من استعمالات ذلك قول الشاعر:[2]

أمّا الكتاب فإنّي لست أقرؤه،   إلا تبادر من دمعي بوادره

يستعمل الشاعر لفظة(الكتاب) في إشارة للكتاب الذي بعث به إليه صديقه "أبا الحصين".

و قوله مخاطبا"الدّمستق":[3]

بأقلامنا أجحرت* أم بسيوفنا؟   و أسد الشّرى قدنا إليك أم الكتبا؟

استعمل الشاعر كلّ من لفظتي "أقلام/الكتب" في سياق ردّه على العدّو" الدمسق" الذي اتهم آل حمدان بأنهم أهل كتابة لا أهل حرب.

و قوله أيضا:[4]

و ما هذه الأيّام إلاّ صحائف   لأحرفها من كفّ كاتبها بشر*

استخدم الشاعر لفظة (صحائف) في هذا المثال في سياق التشبيه ؛إذ يجعل الأيام بمثابة الصّحائف المكتوب عليها في إشارة منه ضمنية إلى وفرة الألغاز و الأسرار أو الأقدار التي تحملها في طيّاتها.

---

1) المصدر السابق نفسه،ص: 120.

2) المصدر السابق نفسه،ص:105.

* أجحرت : أي ألجأك الفزع إلى الالتجاء إلى الأماكن الحصينة.

3) المصدر السابق نفسه، ص:40.

4) المصدر السابق نفسه،ص: 119.

* بشْر: أراد به المحو.

في حين يتمثل الصنف الثالث من مادة الشاعر المعجمية في :

"الألفاظ التي استمدّها أبو فراس الحمداني من ذاته (أي الألفاظ المبتكرة)"؛إذ القارئ لروميات أبي فراس الحمداني يجد لا محالة أن كلماتها مطبوعة في غالبيتها بطابع الأسى و الحزن البعيد الغور، فمثلت بالتالي أحسن تمثيل مشاعر أبي فراس الأليمة فيجعلها ذلك أكثر قربا إلى أذهاننا ، الأمر الذي يؤكد انتماء غالبية كلماته إلى المعجم النّفسي الذي لجأ إليه الشاعر يستقي منه مختلف الكلمات المعبّرة عن حزنه و ألمه تجاه مختلف المواقف ، فتميزت ألفاظه لما احتوتها من قوّة أحاسيس فيّاضة نبعث عن نفس مكلومة نفسيا و جسديا، علاوة على الشوق الكامن في الشاعر تجاه الأهل، و الوطن، و الأصدقاء خصوصا والدته، وقد شكّل المعجم النّفسي –الذي استقى منه الشاعر أكثر ألفاظه بعد عملية إحصائية شملت جميع رومياته– نحو سبعين و سبعمائة لفظة شملت العديد من الألفاظ المتعلقة بذات الشاعر من مشاعر و أحاسيس وانفعالات ، إلاّ أن المبين أنّها في غالبيتها جاءت منصبغة بصبغة الحزن و الأسى ، شملت عدة كلمات نحو(دموعي/ شوقي/ ضجرتي/ جريح/ معنّى/ مكروب/ تخيفني/تؤرقني/اللأواء/ حسرتي/ فرحة/ حزين/ مؤلم/ مغرم/لوعة/ أوحشت/ المفجّعا/ ممزّق/ كرهت/ أضحكني/طليق/أبكاني/جزعت/هنّاني/عنّاني/محزون/تيأسي/ السّرور...) ، و من استعمالات هذا المعجم قول الشاعر:[1]

أراك عصيّ <u>الدّمع</u> شيمتك <u>الصّبر</u>   أما للهوى نهي عليك و لا أمر

بلى أنا <u>مشتاق</u>، و عندي <u>لوعـــــة</u>   و لكن مثلي لا يذاع له سرّ

إذا الليل <u>أضواني</u>*بسطت يد الهوى   و أذللت <u>دمعا</u> من خلائقه الكبر

فالشاعر في هذه الأبيات يصف شوقه و دموعه و لوعته إزاء المحبوب من خلال عدّة ألفاظ تصوّر تلك المشاعر(الدّمع/مشتاق/لوعة/أضواني...)، لكنه مقابل ذلك يصف تجلّده أمام الهوى تجسّد ذلك من خلال لفظة "الصبر"، و يقول واصفا معاناته في الأسر:[2]

<u>مغرم</u>، <u>مؤلم</u> ،<u>جريح</u>،أسير،   إنّ قلبا يطيق ذا <u>لصبور</u>

---

1) المصدر السابق نفسه،ص:118

* أضواني: أضعفني

2) المصدر السابق نفسه ،ص:110

و مما قاله أيضا في نفس هذا المعنى :[1]

فحزني لا ينقضي، و دمعي ما يفتـــــر
و ما هذه أدمعي، و لا ذا الذي أضمر

و قوله:[2]

إن زرت "خرشنة" أسيرا فلكم أحطت بها مغيرا
....
إن طال ليلـــي في ذرا ك، فقد نعمت به قصيرا
و لئن لقيت الحزن فيـــ ك فقد لقيت بك السّرورا
و لئن رميت بحادث، فلألفـــينّ لـــه صبـــورا

في هذه الأبيات الشعرية يصف أبو فراس مشاعر متناقضة بين ماض مجيد مليء بالسرور أين كان يحلّ المكان الذي أسر فيه(خرشنة) مغيرا رافعا راية البطولة والنصر متمتعا فيها بالملذات، و بين حاضر أليم ،إذ يطول ليل الشاعر في نفس المكان الذي أصبح به أسيرا ،لكننا رغم ذلك نلفيه صبورا متجلدا ، تحققت تلك المعاني من خلال استخدام الألفاظ الآتية :(نعمت،السرور،طال ليلي(كناية عن الألم) ، الحزن ،صبور).

و تستوقفنا تلك الصورة الأخّاذة حين يلجأ فيها الشاعر إلى مخاطبة "الحمامة" وهو في الأسر شاكيا إليها همومه ،متعجّبا من نواحها هي الطليقة بينما هو الأسير متفائل،متصبّر، إذ يقول:[3]

أقول و قد ناحت بقربي حمامـــة : أيا جارتا،هل تشعرين بحالي؟
معاذ الهوى! ما ذقت طارقة النّوى و لا خطرت منك الهموم ببال!
أتحـــمل محـــزون الفؤاد قـــوادم على غصن نائي المسافة عال؟
....
أيضحك مأسور، و تبكي طليقة، ويسكت محزون، ويندب سال؟
لقد كنت أولى منك بالدّمع مقلة، و لكن دمعي في الحوادث غال!

[1] المصدر السابق نفسه ،ص: 115.
[2] المصدر السابق نفسه،ص،ص:116، 117.
[3] المصدر السابق نفسه،ص،ص:174، 175.

إن تلك المشاعر الصّادقة حقا تحزّ في نفوسنا خصوصا إذا كانت موجّهة إلى والدته التي تكاد تموت شوقا ولوعة على ابنها الأسير، هذا الأخير الذي لا يملك إلا أن يكتب إليها داعيا إياها للتّصبر إزاء هذا المصاب الجلل و التسليم بقضاء الله،فيقول:[1]

يا أمّتا! لا تحزني، و ثقي بفضل الله فيّه!

يا أمّتا! لاتيأسي، لله ألطـــاف خفــيّة !

من خلال ما سقناه من أمثلة تبين لنا انصباغ أكثر ألفاظها بطابع الحزن و الأسى فمثّلت بصدق تجربة الشاعر الأليمة، مما يوضح و يؤكد بُعد الشاعر أبو فراس الحمداني عن التكلّف و التعقيد و الغموض شأن معاصريه الذين احتفوا بمختلف صور أو ألوان الصّنعة التي تحوّلت عندهم إلى ألوان باهتة، الأمر الذي نجا منه أبو فراس ذلك لرفضه الإغراق في التصنّع و اعتنائه بصفاء تعبيره، كما لم يجنح إلى التفلسف في رومياته، فقد صدر فيها عن تجربة خاصة، من هنا يمكن القول أن أبا فراس تلميذ لشعراء السّهولة و الطبع حرص على صفاء لغته و بُعدهاعن الغموض حتى تكون قريبة من القلوب، فتلَذّها الأسماع و لا تحير فيها الأذهان [2] .

و هو في هذا كما يعدّه"سامي الدّهان" (ناشر ديوانه و مقدّمه و المعلق عليه):"وحيد زمان سقط فيه الشعر إلى الاحتراف ووسم رومياته بأنها عيون تفجّرت ، و خلّدته على الزّمان"[3].

و ما يمكننا قوله أن هذه المرحلة الحرجة من حياته ممثلة في تجربة الأسر جعلت الشاعر أبا فراس يشق طريقه و يجد صوته المتميز به وحده في رومياته، مما أهلّه بحقّ أن يكون "شاعر الوجدان".

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص:223.

[2] النعمان القاضي :أبو فراس الحمداني ،الموقف و التشكيل الجمالي، ص:402.

[3] المرجع نفسه،ص:566.

الفصل الثالث: بنية الصورة الشعرية

مفهوم الصّورة:

أ- المفهوم اللغوي:

ارتأينا في هذا المقام أن تناول المفهوم اللغوي للصورة خاصة و أن هذا المفهوم -على حدّ تعبير البعض- قد أهمل في الدراسات التي اهتمت بالصورة من مثل دراسة "علي البطل"و"جابر عصفور"و غيرهما ...

يقول "ابن منظور" في مادة"صور" :"في أسماء الله تعالى: المصور و هو الذي صور جميع الموجودات و رتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة و هيئة مفردة
يتميز بها على اختلافها و كثرتها ...و الجمع صُوَر و صوَرٌ و صُورٌ،... و تصوّرتُ الشيء: توهّمت صُورته فتصَوّر لي. و التّصاوير :التماثيل ... قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلامّ العرب على ظاهرها و على معنى حقيقة الشيء و هيئته و على معنى صفته"[1].

و انطلاقا من هذا التعريف يتبين أن هناك معنيين للصورة:

معنى حسي : و هو الصفة المادية ،و الهيئة الظاهرة.

و المعنى الثاني: ذهني : وهو ما يتمثل الإنسان و يتخيل[2].

هذا إلى جانب ورود لفظة"صورة"في القرآن الكريم في عدّة آيات،نحو قوله تعالى:" الذي خلقك فسوّاك فعدلك في أي صورة ما شاء ركّبك"[3]، و قوله أيضا:" هو الذي يصوّرك في الأرحام كيف يشاء"[4].

ب- المفهوم الاصطلاحي:

إنّه لمن الصعوبة بما كان إيجاد تعريف شامل للصورة ،و قد ردّ الباحثون ،هذه الصعوبة إلى عدّة أسباب ، فالبعض يردّ ذلك إلى ما تتمتع به الصورة من طبيعة مرنة تتأبّى التحديد الواحد المنظّر أو التجريدي[5]. و هناك من يردّ ذلك إلى ارتباط مفهوم الصّورة بالإبداع الشعري، هذا الأخير الذي يصعب تقنينه أو تحديده نظرا لارتباطه بذاتية الفرد المبدع [6]، ومنهم من يرجع ذلك إلى النّقل عن المناهج الغربيّة في نظرتها للصورة و ذلك في عبارات غير منطقية تتسم بالحذلقة اللفظية دون إقناعنا بشيء جديد[7]، أو لاختلاف البعض في نظرته للصورة

---

1) ابن منظور: لسان العرب،المجلد الثامن، ص،ص:303، 304.

2) ماهر دربال: الصورة الشعرية في ديوان"أنشودة المطر" لبدر شاكرالسياب،ص:104.

3) سورة الإنفطار، الآية:07،08.

4) سورة آل عمران: الآية: 06.

5) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،ص:19.

6) المرجع نفسه.

7) إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم،ص:92.

و علاقتها بالتراث ؛فمنهم من ينكر على القدماء كل فضل، و منهم من يجلب لدراسته أثوابا غربية و يحاول تطبيقها على النصوص العربية، و هم بذلك يعملون على تعقيد مصطلح الصورة فزادوه خفاءا [1].

و مهما يكن من أمر فقد اختلفت النّظرة للصورة و مفهومها بين القدماء و المحدثين من النقاد ، و سنحاول فيما يلي أن نتبين وجهة نظر كل من الفريقين للصورة بشيء من الإيجاز.

*** الصورة في النقد العربي القديم:**

عرض نقادنا العرب القدامى لمصطلح الصورة ، مما يوحي لنا بوجود التصوير منذ القدم واعتماده من قبل الشعراء و احتفاؤهم به من مثل امرؤ القيس ، و زهير بن أبي سلمى، و عمرو بن كلثوم و غيرهم من الشعراء الجاهليين الذين احتفوا بتوظيف الصورة في شعرهم.و بما أن قيام الشعر على التصوير منذ القدم أمر لا مناص منه ،فإن هذا التصوير بدوره اختلف من شاعر إلى آخر ، كما أن مفهوم مصطلح الصورة عند القدماء بمعناها الحديث غير وارد ، إلا أن القضايا التي تناولها هذا المصطلح كان متناولا منذ القدم لكن مع اختلاف طريقة العرض [2].

لقد ربط النّقاد القدامى الشعر بالصّناعة ،فها هو "الجاحظ" مثلا نجده يرجح الصّياغة على المعاني ، و ذلك حين بلغه أن "أبا عمرو الشيباني" استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما ،فقال" ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي، و البدوي و القروي، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخيّر اللفظ، و سهولة المخرج ، و كثرة الماء ، و في صحّة الطّبع ، وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة ،و ضرب من النّسج و جنس من التصوير"[3].

فالشعر عند الجاحظ إنّما هو صناعة و نوع من النّسج المترابط ، و هو كذلك جنس من الأجناس الفنية القائمة على التصوير ،"و يبدو أنّه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسّيا،و تشكيله على نحو صُوَري، أو تصويريّ... لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدّلالي لمصطلح الصّورة"[4].

فالمعاني لدى الجاحظ لا مزيّة لها؛ إذ هي مطروحة في الطريق يعرفها جميع النّاس ،وإنما تكمن المزيّة للشكل الذي تتخذه المعاني بعد عملية التصوير ،و قد وضع لذلك شروطا عدّة تتمثل في : خضوع الألفاظ لوزن معيّن ، و أن يتخيّرها بحيث تؤدي المعنى المراد ،مع سهولة في

---

1) المرجع السابق نفسه، ص: 92.

2) قرش عبد القادر :الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين و الموحّدين ،مجلة اللغة والأدب، ص:211.

3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ :الحيوان :حـــ:3،تحق:عبد السلام محمد هارون،ص،ص:131،132.

4) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص: 21.

مخارجها، ووفرة في خصائصها الفنية التي تؤدي إلى استحسانها و قبولها ،و صحة طبع صاحبها، و كذا جودة سبكها[1].

و قد سار"قدامة بن جعفر" على نهج" الجاحظ" في اعتباره الشعر صناعة كباقي الصناعات تمثّل فيه المعاني المادة الخام التي تتشكل في هيئة أو صورة معينة ،يقول "قدامة": "المعاني كلها معروضة للشاعر و له أن يتكلم فيها في ما أحبّ و آثر... إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة و الشعر فيها كالصورة"[2].

فتركيز القدماء العرب انصب على اللفظ ،واعتبروا الشكل هو الذي يعطي الجمال و القيمة للأدب و إن كان المعنى تافها، كما اعتبروا الصورة الشعرية بمثابة الظّل للعالم الخارجي فلم يراعوا البعد النفسي الذي تتضمنه هذه الصورة ،و تُذكّرنا هذه النظرة بموقف المتجهين إلى "عمود الشعر" قديما الذين آثروا قرب التشبيه و إصابته ووضوحه و دقته.

إلاّ أن الذي نقل مصطلح "الصورة" من عالم المحسوسات لتغدو مصطلحا نقديا للأشكال التي تتشكل بها المعاني عن طريق الألفاظ هو "عبد القاهر الجرجاني"،فكان فهمه متماشيا للتفكير النقدي المعاصر،انطلاقا من نظريته في" النّظم"، فنجده مثلا يقول- و هو بصدد إدراكه لمعنى كلمة صورة و كذا لطبيعتها-:" و اعلم أن قولنا الصورة، إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ،فلما رأينا البينونة ،بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان ، و فرس من فرس، بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ،و كذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان بين خاتم من خاتم ،و سوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين، و بينه في الآخر بينونة في عقولنا ، و فرقا/ عبّرنا عن ذلك الفرق ، و تلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، و ليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا فنحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ،و يكفيك قول الجاحظ؛ إنّما الشعر صناعة و ضرب من التصوير"[3].

فعبد القاهر هنا يوضح أن الفرق بين صورة شعرية و أخرى إنما يكمن فيما تتمتع به من خصوصية تمتاز به إحداهما دون أن تتوفر في الأخرى، و الذي أحدث هذه الميزة هو طريقة الصياغة و النظم ،فجودة الصياغة وحدها هي المعيار في تفاوت صورتين ،إلاّ أنّ عبد القاهر أولى عنايته إلى المعنى ،فنظر للألفاظ من حيث هي أدلّة على معان لا من حيث هي "نطق اللسان و أجراس الحروف "[4].

---

[1] زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز،ص:16.
[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر،تحق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص:65.
[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني،ص،ص:323،324
[4] المرجع نفسه،ص:305.

فيكون بذلك الوحيد –من بين النقاد القدامى– الذي تعمّق في فهم الصّورة.

***الصورة في النقد الحديث :**

أ– عند الغربيين:

تعددت تعريفات الصورة في الدراسات النقدية الحديثة نظرا لكثرة المدارس الأدبية كالرومانتيكية و الواقعية و الرمزية و البرناسية والسريالية، و هو تعدد يوحي بصعوبة وضع تعريف شامل للصورة الشعرية.

فالنقد الكلاسيكي سيطرت عليه النظرة العقلية نظرا لسيادة ثنائيتي الشكل و المضمون في النقد الحديث ،فغدت الإشارات الشكلية هي التي تحظى باهتمام الشعراء و النّقاد ،و من ثم جاء الاهتمام بالصورة الجزئية، الجامدة التي لا حياة فيها و التي اجتمعت فيها المتشابهات نتيجة قانون التداعي لا غير[1]، أما الصورة باعتبارها وليدة للخيال فقد لقيت نفورا من قبل الكلاسيكيين ،يقول "بوالو": " ... فيجب أن تمر كل الصور و العبارات في مصفاة العقل حتى لا تفجأ الجمهور ، و لا تمسّ ما استقر لديه"[2]، وما ذلك إلا احتفاء بالصور البُرهانية الصادرة عن العقل.

و لما جاء الرّومانتيكيّون و في مقدّمتهم "كولردج" بنظرية الخيال، فأخذ مفهوم الصّورة ينحو منحى جديدا ،فقد ركّز أصحاب هذه المدرسة في توضيحهم لمفهوم الصورة على وحدتها العضوية ،و كذا علاقتها بالإنسان في الكشف عن خلجاته الشعورية و حقائقه النفسية، ورصد عالمه الدّاخلي والرّبط بينه و بين الطبيعة، و بالتالي تغدو قيمة الصورة في مدى قدرتها على الكشف عن العالم النفسي للشاعر، و كذا في المزج بين عاطفته و الطبيعة.

غير أنّ مغالاة الرّومانتيكية في قدرة الخيال و الولع بالصّور المجنّحة و التركيز على الذّات ساهم في ظهور"البرناسية"التي نظرت للصورة على أنّها لوحات وصفية يسجّلها الشاعر للمنظر الطبيعي باعتباره شاهدا على ما يراه، فلا يتخّذ من المنظر دعامة فلسفية لآراء يعتنقها، و لا يجعل منه رموزا لحالات نفسية تخص عالمه هو ، فهو يلجأ للصور المجسّمة ، ذلك أنها هي التي تعكس مظاهر الأشياء ،و لذلك قارنوا الشعر بالنحت ، و قرّبوا بين الشاعر و المثال ، وكانت بذلك صلة الشعر بالنحت أقوى– في نظرهم– من صلة الشعر بالرّسم أو بغيره من الفنون التشكيلية بينما يذهب "الرّمزيون" إلى ما يسمى بـــ"تراسل الحواس"، و إلغاء الحواجز بين الماديات المحسوسة ،والمعنويات المجرّدة عن طريق عنصرَي التشخيص و كذا التجسيد ، ففي

---

[1] زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص:19 .

[2] الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها ،مصادرها،سماتها:عبد الفتاح محمد عثمان ، فصول مجلة النقد الأدبي ، شوقي و حافظ حـــ 1 ، مج 3 ،ص 145.

نظرهم قد تتشابه تلك الانفعالات التي تعكسها الحواس من ناحية وقعها على النفوس ، فقد يترك الصوت أثرا شبيها بالذي يتركه اللّون أو تخلفه الرّائحة ، و من ثمة يغدو طبيعيا أن تتبادل المحسوسات،فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسّة أخرى ،بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات، أو قد يخلع سمات ما هو معنوي على ما هو مادّي ، من هنا يغدو أمامنا أكثر من مفهوم للصورة: الصورة العقلانية عند الكلاسيكيين ، و الذاتية المجنّحة عند الرّومانتيكيين، و نجد الوصفيّة عند البرناسيين، و التجريدية التشخيصية عند الرّمزيين[1].

ب- عند العرب المحدثين:

اختلفت تعريفات النقّاد العرب المحدثين للصورة الشعرية، ورغم أن مصطلح الصورة الشعرية ليس جديدا في النقد العربي،إذ عُرف منذ بدايات الكتابة النقدية العربية، إلاّ أن العودة إليه في نقدنا الأدبي المعاصر كان عن طريق الاستفادة من النّظريات النقدية الغربية الحديثة خاصة الرّومانتيكية منها و الرّمزية ،لذلك نجد أن النقد العربي لم يقدم شيئا ذا بال- في نظر"ريتا عوض"- أو شيئا جديدا فيما يخصّ مفهوم الصورة الشعرية[2].

فهاهو مثلا"أحمد الشايب" يعرّف"الصورة" بقوله:" هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية و الموسيقية ، و من الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه و الاستعارة و الكناية والطباق و حسن التعليل"[3].

في حين يذهب "العقاد" إلى أنّ" الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة ، كما تقع في الحس والشعور و الخيال ،أو هي قدرته على التصوير المطبوع ،لأن هذا في الحقيقة هو فنّ التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصوّرين"[4]، فإذا كان الأخير يشترط الطبع في تشكيل الصورة، فإن"الشايب" يرى بأنها مزيج من عدّة عناصر: المادة اللغوية ، و الموسيقى و الخيال و الصور البيانية و البديعية و يرى" علي البطل" بأن "الصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها "[5]، في حين يذهب"مصطفى ناصف" إلى اعتبار الصّورة تعبير عن خبرة الشاعر الروحية تعبيرا مؤثرا بحيث يبلغ نفوس القرّاء ، وتمتزج فيها عناصر مختلفة حسية و فكرية... لذا على الشّاعر أن

---

1) المرجع السابق نفسه ،ص :145.

2) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امريء القيس،ص:64.

3) أحمد الشايب :أصول النقد الأدبي، ص: 248.

4) عباس محمود العقاد: ابن الرومي، حياته من شعره،ص:207.

5) علي البطل :الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها،ص:30.

ينسّق بين ما تراه العين وما لا تراه وأن يبعد عن التصوير صفة الزّينة [1]، كما قَرَن الصورة من جهة ثانية بالإيجاز الحامل لفيض من المشاعر و الأفكار[2].

أمّا "جابر عصفور"فقد أشاد بما تُحدثه الصّورة الفنية في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير و في ذلك تكمن أهميتها ، كما اعتبرها في موضع آخر وسيلة للتّحديد و الكشف[3] ،ومظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاّقة بين اللغة و الفكر، إنها كذلك تحمل حقائق شعرية في حناياها تبعد بها عن الزُّخرف الشعري وعن صندوق الأصباغ وعن البلاغة[4].

و سنحاول في هدا الصّدد دراسة الصورة البيانية من تشبيه و استعارة باعتبارهما تمثلان وحدات أسلوبية، فالصّورة من الوجهة الأسلوبية هي تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين ،أو هي طريقة في الكلام تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة ،و التّشبيه،أو على علاقة المجاورة كما هو الحال في الكناية، و المجاز المرسل"[5] .

و سنحاول في هذا الصدد التّعرف على الصّورة الشعرية في روميات أبي فراس الحمداني انطلاقا من خصائصها التعبيرية و الجمالية.

<u>1- بناء الصورة التشبيهية في شعر الروميات لأبي فراس:</u>

التشبيه: "صفة الشيء بما قاربه و شاكله ،من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ،لأنه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إيّاه "[6].

و قد ولع العرب منذ الجاهلية بالتشبيه حتى صار سمة غالبة في كلامهم ،إذ يقول المبرّد:"التشبيه جار كثير في كلام العرب حتّى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"[7] ، ويعرّف "أبو هلال العسكري " التشبيه بقوله : " التشبيه الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب مَنابه أو لم ينب...."[8].

وقد تطرق لمفهومه أيضا جملة من المعاصرين من الباحثين العرب، فالتشبيه في نظر"جابر عصفور": "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصّفات و الأحوال هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسّية ، و قد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني"[9].

---

[1] مصطفى ناصف:الصورة الأدبية،ص:259.
[2] المرجع نفسه، ص:263.
[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب،ص:من 323 إلى 329.
[4] نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،ص:05.
[5] رابح بوحوش: اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص:151.
[6] ابن رشيق القيرواني: العمدة،حـ1 ، ص:252.
[7] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب،حـ2 ،ص:69.
[8] أبو هلال العسكري : الصناعتين ،الكتابة و الشعر، تحق: مفيد قميحة ، ص: 261.
[9] جابر عصفور: الصورة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب،ص:172.

و هناك من تطرق إلى أهمية التشبيه و أركانه القائم عليها، إذ التشبيه "يوسّع المعارف... ويسهّل على الذّاكرة عملها ،فيغنيها عن احتراز جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حده بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدّالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير.يقوم التشبيه على أربعة أركان المشبه، والمشبّه به و أداة التشبيه، ووجه الشبه، من أبرز أنماطه:المرسل،و المؤكد،و المجمل،و المفصّل، و البليغ"[1].

لقد اتضحت عناصر الصّورة في شعر الرّوميات مرتبطة بحالة الشاعر الأسير النفسية، فتأكد لنا انطلاقا من هذه المرحلة الحرجة من حياته "أن أبا فراس قد انتقل إلى طور جديد من أطوار/نضجه الفنّي تَمثّل في انحسار الصّورة التشبيهية القائمة على عناصر مادّية محسوسة، وتفسير ذلك أنّه انكفأ على ذاته و شغل بآلامه النّفسية أكثر من شُغله بما حوله من مظاهر الكون و الطبيعة، و يتضح ذلك في الصور التشبيهية القليلة التي تصادفنا في هذه الرّوميات"[2].

و قد تواترت الصّورة التشبيهية في الروميات نحو سبع و أربعين مرّة بنسبة 46,53 % ، و من أبرز صور التشبيه في روميات أبي فراس :

<u>أ–التشبيه المرسل:</u>

"هو تشبيه ذكرت فيه الأداة،و بناؤه يتطلب صنعة كبيرة و تفنّنا خاصا ، ولعله بذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه خاصة، و أنّه أحسن إطار لوجود الصور في أوضح مظهر،مشبّة بأبين دلالة، و إن قلّت في العمق أحيانا"[3].

إنّ ما لفت أنظارنا في شعر الرّوميات لوحات جدّ رائعة ميّزها تعدد و تنوّع أداة التشبيه بين حروف (البسيط و هو الكاف، والآخر مركب و هو كأنّ)،و بين أسماء: مثل،أمثال،و قد ارتأينا توزيع ذلك بحسب الأنماط و ذلك كالآتي:

<u>– النمط الأول: نواته الشعرية "كـــ":</u>

تواتر التشبيه بهذه الأداة في الرّوميات عشر مرات، و من صورها قوله:[4]

و <u>أصبية</u> ،<u>كالفراخ</u>، أكبرهم ،أصغر

فقد شبّه الأصبية(المشبّه) بالفراخ(المشبه به) بواسطة حرف الكاف، و السّمة المشتركة بين طرفي التشبيه في الصّغر و الضّعف و عدم القدرة .

---

[1] رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص:153.
[2] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني ،الموقف و التشكيل الجمالي، ص:432.
[3] رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص:154.
[4] أبو فراس الحمداني، ديوانه،ص:115.

وقوله:[1]

و إذا نزلـــــــنا بالسّـــوا جير اجتنـــينا العيـــش ســـهلا
و الماء يفصل بين زهـــ ر الرّوض ،في الشطّين ،فصلا
كبـــــساط وشْي جرّدت أيدي القيـــون عليـــه نصــــــلا

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة مليئة بعناصر الطبيعة التي زخرت بها "منبج" موطن صباه،ويشبّه أرضها بالبساط الموشّى تفنّنت فيه أيادي الصّبايا(القيان).

و مثل قوله أيضا:[2]

ثناء طيّب لا خُلْف فيه، و آثار كآثار الغمام

في هذه الصّورة يرسم لنا الشّاعر موقفا بطوليا مشرّفا لنفس الشّاعر، إذ رغم الخطوب التي خاضها في مواجهة العدوّ ،إلاّ أنّ الموت يهُون خصوصا إذا أعقب ذلك ذكرا حسنا لشخصه ومواقفه الشجاعة و تخليدا لمآثره،مشبّها تلك المآثر و آثاره البطولية بآثار الغمام المنتشر و نفعه كلّ ما حوله، و قد تحقق ذلك باستخدام أداة التشبيه(الكاف).

- النّمط الثاني: نواته:كأنّ

تواتر التشبيه بهذه الأداة في شعر الرّوميات نحو عشر مرّات، من صورها قوله:[3]

أبيت كأنّي للصّبابة صاحب، و للنوم مذ بان الخليط مجانب

في هذا البيت الشعري يشبّه الشاعر الصّبابة(المشبه) بالإنسان الذي يرافقه و يصاحبه كلّ وقته، تحقق ذلك باستخدام أداة التشبيه "كأن" مثل قوله:[4]

كأنّي أنادي دون ميْثاء ظبية على شرف ظمياء جلّلها الدّعر
تجفّل حينا، ثم ترنو كأنّــها تنادي طلا بالواد أعجزه الحُضر*

شبّه الشّاعر هنا حالة الدّعر التي أصيب بها نتيجة تنكّر الحبيبة له بالظّبية التي تنادي من أعلى الوادي خوفا و قلقا على ولدها العاجز عن الرّكض كعجزه هو في أسره .

---

1) المصدر السابق نفسه،ص:175
2) المصدر السابق نفسه،ص:199.
3) المصدر السابق نفسه،ص:35.
4) المصدر السابق نفسه،ص:120.
* المَيْثاءُ: التلعَة، أي ما اتسع من فوهة الوادي. الشرف:المكان العالي. ظمياء:رقيقة الجفون . جلّلها الذعر: أي شملها الخوف . الطلا: ولد الظبية ساعة يولد .الحضر: الركض.

- النّمط الثالث: نواته"كأنها":

تواتر هذا النمط مرّة واحدة في شعر الروميات في قوله:[1]

وجناته تجني على عشّاقه   ببديع ما فيها من اللألاء

بيض علتها حمرة فتورّدت مثل المدام خلطنها بالماء

فكأنما برزت لنا بغلالة**   بيضاء تحت غلالة حمراء

في البيت الثالث من هذا المثال نجد الشاعر يشبه وجنتي المحبوب في بياضهما، و الحمرة الخفيفة التي علتهما بالثوب الأبيض تحته شعار أحمر، باستخدام"كأنما".

- النمط الرابع:نواته"مثل":

تواتر هذا النمط أربع مرّات نحو قوله:[2]

بيض عَلتها حُمرة فتورّدت   مثل المَدَام خَلطنُها بالماء

في هذا البيت يشبّه الشاعر بياض المحبوب و ما تخلّل وجنتيه من حمرة بالخمرة التي مُزجت بالماء، تحقق ذلك باستعمال اسم التشبيه(مثل) .

و قوله من القصيدة نفسها :[3]

و خَرائد مثل الدُّمى يسقيننا   كأسين من لحظ و من صهباء

في هذا البيت يشبّه الشاعر من يتولى سقايته و نُدَمائه الخمرة من(الخرائد) في الحسن والجمال بالدّمى، تحقق ذلك باستخدام التشبيه "مثل"(اسم).

- النمط الخامس:نواته:"أمثال":

تواتر هذا النمط في الروميات ثلاث مرّات، نمثل له بقوله:[4]

ألاّ دعوت أبا فــراس ،إنـــــّه   ممن إذا طلب الممنّع نـــالا؟

وردت بعيد الفوت،أرضك خيله   سرعى، كأمثال القطا أرسالا

شبّه الشاعر هنا خيوله في مسارعتها لنجدة ابن عمّه بطائر القطا في سرعته ،مستخدما في ذلك التشبيه باسم "أمثال".

---

1) المصدر السابق نفسه،ص:14

** الغلالة : شعار يلبس تحت الثوب.

2) المصدر السابق نفسه.

3) المصدر السابق نفسه،ص:15.

4) المصدر السابق نفسه،ص:167.

و قوله:[1]

و جُرْد كأمثال السّعالى سلاهب،   و خُوص كأمثال القسيّ نجائب*

شبّه الشاعر في هذا البيت الخيول بمخلوقات خرافية ،فهي مثل السّعالى الطوال، الغائرة العينين ،الصلبة،الشّديدة و الأصيلة.

ب-التشبيه المؤكّد:

"و هو ما حذفت منه الوحدة المورفولوجية أداة التشبيه، و المؤكد يتخلّص بهذا التجرّد من الحواجز المّادية القائمة بين المشبه،و المشبه به، فيلتحم فيه الطّرفان؛ليكونا سببا واحدا ،و ذلك لتأكيد الادّعاء أنّ المشبّه هو المشبّه به نفسه"[2]. من صوره قول أبي فراس:[3]

و إنّك للْجبل المشمخـــ   رّ لي بل لقومك بل للعرب

في هذا البيت يمدح الشاعر سيف الدولة بتشبيهه بالجبل الشامخ الرّاسخ في دفاعه المستميت عن آل حمدان بل للعرب عامّة دون أن يذكر أداة التشبيه، ممّا يوحي بأنّهما أي سيف الدّولة والجبل بمثابة شيء واحد.

و قوله:[4]

لقد جمعتنا الحرب من قبل هذه   فكنّا بها أسدا و كنت بها كلبا

يفتخر الشاعر هنا بنفسه و بآل حمدان في الآن ذاته؛فرسم صورة تشبيه بليغة،إذ شبّه آل حمدان و شجاعتهم في خوض غمار الحرب مع العدو ّبالأسود في الشجاعة و غيره (العدوّ)بالكلب في الجبن.

و قوله:[5]

و كثير من الرّجال حديد،   و كثير من القلوب صخور

---

[1]المصدر السابق نفسه،ص:36.

* الجردُ: الخيول القصيرة الشعر. السعالى : (ج) سعلاة: أنثى الغول، و هو حيوان وهمي.
سلاهب :طوال، جمع سلهب . الخوص :(ج) خوص :الغائر العينين.

[2] رابح بوحوش: اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص:157.

[3] أبو فراس الحمداني، ديوانه،ص:30.

[4] المصدر نفسه،ص:40.

[5]المصدر نفسه،ص:110.

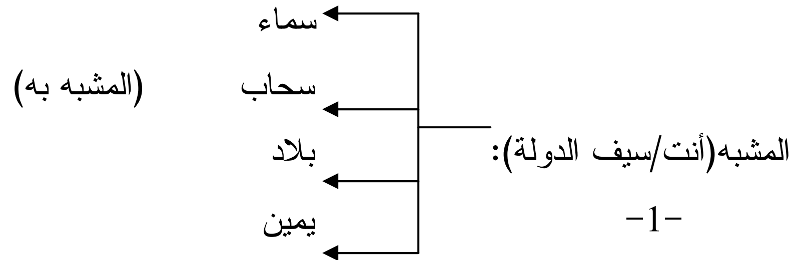
يشبه الشاعر هنا الغالبية من الرجال بالحديد في الصّلابة، و قلوبهم بالصخور موحيا لغلامه"منصور" بتجاهله و تناسيه له في محنة أسره، معاتبا إياه على ذلك.

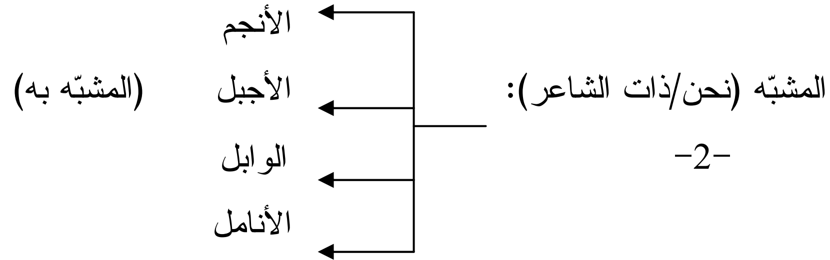
و يقول أيضا:[1]

أنت سماء، ونحن أنجمها، أنت بلاد ،و نحن أجبلها!

أنت سحاب، و نحن وابله، أنت يمين،و نحن أنملــــها!

ضمّن الشاعر في هذين البيتين عدّة صور تشبيهية جاءت على كثافتها حسنة من حيث الإيقاع و التقسيم على النحو الآتي :





فالشاعر هنا يرسم صورة يضخّم فيها و يعلي من شأن الطّرف الأول من المعادلة في سياق مدحه لابن عمّه، مقابل صورته هو التي بدت أقل مكانة من الأولى، فبدت كجزء يسير من الأصل الذي تفرّعت عنه، لكنها بدت أساسية بل عنصرا مكملا لوجودها ،فحققت هذه المعاني وأكدها عزوف الشاعر عن استعمال أداة التشبيه.

[1] المصدر السابق نفسه،ص:178.

جـ- التشبيه الضمني:

التشبيه الضّمني" هو الذي يخالف في تركيبه صور التشبيه المعروفة، حيث أنّه يورد ضمنا من غير أن يصرّح بطرفيه ،بل يلمحان و يفهمان من سياق الكلام .
و يأتي التشبيه الضّمني ليفيد أنّ الحكم الذي أسند إلى المشبّه ممكن تصوّره ووقوعه، و من دوافع ذلك هو لجوء الشعراء إلى هذا النّوع من التشبيه للتّفنن في أساليب التعبير"[1].من صور استعمالاته في الروميات قوله:[2]

و لو أنّني أكننته في جوانحي لأورق ما بين الضّلوع وفرّعا

إنّه (الشاعر) يشبّه مودته و حبّه لابن عمه(سيف الدّولة) بزرع أورق بين ضلوعه وفرّع. أمّا طرفا التشبيه: المشبه(المحبة)، و المشبه به (الزّرع المورق)، فقد لمحا من سياق الكلام.
قوله:[3]

وما غضّ منّي هذا الإسار و لكن خلصت خلوص الذّهب

يصور لنا الشاعر في هذا البيت عمق ما يعانيه من آلام جرّاء الأسر، فلخّص كلّ ذلك في صورة مكثّفة بتشبيه تجربته الأليمة بالنار التي يختبر بها ذلك المعدن الأصيل الذي يشبّه نفسه به. كما نلفي الشاعر الأسير يعبر عن تجربته الأليمة تلك في موضع آخر مبينا من خلال الصّورة التشبيهية الضمنية قيمته، و مكانته بين قومه،و الخسارة التي سيكابدونها بفقدان رجل مثله ، تجلّى ذلك في رائيته الشهيرة بقوله:[4]

سيذكرني قومي إذا جدّ جدّهم و في الليلة الظّلماء يفتقد الــبدر

....

و لو سدّ غيري ما سددت اكتفوا به و ما كان يغلو التبر لو نفق الصُّفْر

ففي البيت الأول يشبّه الشّاعر نفسه بالبدر الذي لا تُعرف قيمته إلاّ في اللّيالي الحالكات ، كنفسه هو التي لا يعرف و لا يدرك قومه مكانتها إلاّ إذا ألمّت بهم الملمّات و الخطوب...

[1] جمال شوالب: محاضرات في البلاغة العربية البيان و البديع،ص:23.
[2] أبو فراس الحمداني، ديوانه،ص:135.
[3] المصدر نفسه،ص:30.
[4] المصدر نفسه،ص:121.

و في البيت الموالي نجده يشبّه مكانته و مكانة غيره من نظرائه مقارنا في ذلك بين التّبر و النحاس،و في كلا البيتين حذْف لأداتي التشبيه، أما طرفا التشبيه فقد وردا تلميحا تعرّفنا إليهما من سياق الكلام.

2- بناء الصّورة الاستعارية في روميات أبي فراس :

تواترت الصّور الاستعارية في شعر الروميات أربع و خمسون مرة تقريبا بنسبة 53.46% ، و قد تطرق إلى مفهومها(الاستعارة) العديد من النقاد العرب القدامى ، فأبو هلال العسكري مثلا يرى بأن الاستعارة هي :" نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض وذلك الغرض (إما) أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنه (أو) تأكيد والمبالغة فيه (أو) الإشارة إليه بالقليل من اللفظ (أو) يَحسن المعرض الذي يبرز فيه،و هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ..

و لولا أنّ الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا ...."[1].

و إلى جانب اعتبار "العسكري" الاستعارة استعمال للفظ في غير المعنى الذي وضع له في الأصل، فإنه في جانب آخر يشير إلى أثرها في قوله:" و فضل هذه الاستعارة و ما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السّامع ما لا تفعل الحقيقة"[2].

ومهما يكن الأمر فإن "أبا هلال" يحصر دَور الاستعارة في مهمتي الشرح و التوضيح إلى جانب التّوكيد ،و في الإيجاز و التحسين ،و التّأثير .

هذا و يذهب"ابن المعتز" في (كتاب البديع) إلى أنّ الاستعارة هي "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها "[3].

أمّا "ابن رشيق" فقد تطرق لمفهومها في "باب الاستعارة" ؛إذ يرى بأنها :"أفضل المجاز، وأول أبواب البديع ، و ليس في حلى الشعر أعجب منها ، و هي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ،و نزلت موضعها و الناس مختلفون فيها: منهم من يستعير للشيء ما ليس منه و لا إليه"[4]، فابن رشيق هنا يقصر دور الاستعارة على العرض الجمالي للفكرة ، كما يرى بأن النّاس مختلفون فيها فمنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ،أي لكل إنسان طريقته في النّظر إلى الأشياء و في طريقة التعبير عنها. إلا أنّ مفهوم الاستعارة اتخذ مفهوما آخر عند "عبد القاهر الجرجاني" ،فعرفها عدّة تعريفات ،فهو في مواضع نجده ينطلق من التشبيه و يجعله أساسا

---

1) أبو هلال العسكري ،الصناعتين:الكتابة و الشعر ،ص:295

2) المرجع نفسه،ص:296.

3) عبد الله بن المعتز: كتاب البديع،ص:02

4) ابن رشيق القيرواني :العمدة، جـ1،ص:235.

للاستعارة كقوله:"و"التشبيه" كالأصل في "الاستعارة"، و هي شبيهة بالفرع له ، صورة مقتضبة من صورة إلاّ أنّ/ هاهنا أمورا اقتضت أن تقع البداية بالاستعارة ...."[1]،مؤكدا في ذلك على جانب الاختصار في الاستعارة، و أحيانا أخرى نجده ينطلق من الجانب الدّلالي ؛ إذ يرى"أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنّه اختص به حين وُضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، و ينقله إليه نقلا غير لازم ،فيكون هناك كالعارية"[2].

كما أنّ الاستعارة في منظور– عبد القاهر الجرجاني – تقوم على فكرة الإدّعاء و الإثبات لا النقل ،فيقول:"فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره و تجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبّه و تجريه عليه ، تريد أن تقول ،رأيت رجلا/ هو كالأسد في شجاعته و قوة بطشه سواء ،فتدع ذلك و تقول رأيت أسدا"[3] .

هذا، و نجده في موضع آخر يؤكد على أهمية إخفاء التشبيه و تحدّث عن سبب بلاغة الاستعارة في قوله :" و اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءا ازدادت الاستعارة حسنا ،حتّى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النّفس ،و يلفظه السّمع"[4].

و تجدر الإشارة إلى أنّ الاستعارة بلغت حظوة كبيرة عند جملة من الباحثين العرب المحدثين، فها هو أحد النقاد يقول:"إنّ الاستعارة– في رأينا– قمة الفن البياني ، و جوهر الصّورة الرائعة ، و العنصر الأصيل في الإعجاز ،و الوسيلة الأولى التي يحلّق بها الشعراء ، وأولو الذّوق الرّفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع،و لا أجمل، و لا أحلى ، بالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد،و تبصره العين ،و يشمّه الأنف ،و بالاستعارة تتكلم الجمادات،و تتنفس الأحجار، وتسرى فيها آلاء الحياة"[5].

و هناك من يفضّلها على التشبيه لأن الصورة الاستعارية"أقدر من الصّور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية و التشكيلية و كذلك على الأداء الجمالي؛إذ بينهما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرّابطة فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود و أن تحطم الفواصل،فيندمج الطّرفان في صورة واحدة حتّى لو كانا منفصلين أو متناقضين،و تظهر

---

[1] عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة في علم البيان ،ص،ص:30،31.
[2] المرجع نفسه،ص:31.
[3] المرجع نفسه ،ص،ص: 60، 61.
[4] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ،ص:287.
[5] إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة في شعر علي الجارم،ص:165.

إمكانياتها في قدرتها مثلا على تشخيص المعاني المجرّدة، و مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حيّة تُحَسّ و تتحرّك و تنبض بالحياة"[1].

يشير هذا القول إلى تحطم الحدود المتواجدة بين طرفي الاستعارة فيتفاعل كلّ منهما مع الآخر ممّا يكسب المعنى جِدّة بفضل ذلك التفاعل.

و مجمل القول:"إن الاستعارة تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه أو مجاز لغوي علاقته المشابهة مع قرينة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي "[2]. و تقوم على ثلاثة أركان:

1- المشبه أو المستعار له.

2- المشبه به أو المستعار منه طرفا الاستعارة.

3- العلاقة أو المستعار (اللفظ المنقول).

و ينقسم طرفا الاستعارة من حيث ذكر أحد طرفيها إلى قسمين:

1- استعارة تصريحية: و هي ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به، و حذف المشبه،

و بمعنى آخر :ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.

2- استعارة مكنية: و هي ما ذكر المشبه و حذف فيها المشبه به و رمز له بشيء من لوازمه دليلا عليه[3].

و قد كثر استخدام الصّور الاستعارية في روميات أبي فراس الحمداني ، إلا أن الملاحظ أن سمة التشخيص تعدّ أبرز سمة فيها و خصوصا إذا علمنا أنها نابعة من شاعر الوجدان:"فعلى الرّغم من أنّ **التشخيص** ظاهرة عامّة في الأدب العاطفي في مختلف العصور و الأمم فقد/أكثر الرومانتيكيين منها وكان طابعها في أدبهم أصدق ،و أكثر تنوّعا و أوسع مدى ،و لذا عُدّ ذلك خاصية من خصائصهم و ذلك لرهف إحساسهم ورقة مشاعرهم . ويبرز هذا بعض الدّارسين بأنّه من نزعات الرّومانتيكيين الواضحة الهرب إلى الطّبيعة و الامتزاج بها هربا من فساد المجتمع و ما يموج به ظلم و شرور ،فإنهم كثيرا ما كانوا يجعلون الطبيعة تشاركهم عواطفهم الخاصّة ، فيسقطون عليها أحاسيسهم،و يشخصون مظاهرها، و من ثم قامت الصّور التشخيصية بدور بارز في الشعر الرومانتيكي"[4].

و يُقصد بالاستعارة التشخيصية تلك:"التي تقوم على أساس خلع الصفات الإنسانية على الأشياء الماديّة و المفاهيم التجريدية"[5] .

---

[1] النّعمان القاضي: أبو فراس الحمداني ،الموقف و التشكيل الجمالي ،ص:434.

[2] جمال شوالب: محاضرات في البلاغة العربية، البيان و البديع،ص:37.

[3] المرجع نفسه،ص:38.

[4] النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني، الموقف و التشكيل الجمالي ،ص،ص:434،435.

[5] زكية خليفة مسعود: الصّورة الفنية في شعر ابن المعتزّ ، ص:256.

و قد استخدم الشاعر في روميّاته هذا النّوع كوسيلة تشكيلية بنائية ،متبّعا في ذلك عدّة وسائل لتحقيقها منها:

1- إضفاء عضو من أعضاء من الإنسان و جعله أحد طرفي الصّورة الاستعارية،نحو إضافة "اليد" بصيغة المفرد أو الجمع إلى المنايا أو الدّهر ، و قد يكتفي من اليد بذكر الأظافر، إلاّ أنّ معظم الصّور الاستعارية التي تشخّصت فيها المعاني بإضافة اليد تظهر فيها المشخِّصات في صور دالة على القسوة ، فأيدي الفراق تلعب بالأحبّة و تفرّقهم ،و الحب لها أظافر"تنشب في المحبّين ،و للموت يد ترمي البشر دون أن تخطيء المرمى، تجلى ذلك في مثل قوله:[1]

و ما هو إلاّ أن جرت بفراقنا   يد الدّهر حتّى قيل:من هو حارث؟

و قوله:[2]

و أبطأ عني و المنايا سريعة،   و للموت ظفر قد أطلّ و ناب

و قوله:[3]

و لم أدر أنّ الدّهر في عدد العدى،   و أن المنايا السّود يرمين عن يد

و قوله:[4]

و هل نافعي إنّ عضّني الدّهر مفردا   إذا كان لي قوم طوال السّواعد

و قوله:[5]

يا ساهرا، لعبت أيدي الفراق به   فالصّبر خاذله ،و الدّمع ناصره

يا أيّها العاذل الرّاجي إنابـــــته   و الحب قد نشبت فيه أظافره

2- استعارة الأفعال و الصّفات الإنسانية للجمادات و المعنويات فأضفى على استعاراته صفة التشخيص بما بثّه فيها من حياة و حركة بتأثير هذه الأفعال على الأشياء و المعاني، من صورها

---

[1] أبو فراس الحمداني،ديوانه،ص:53.
[2] المصدر نفسه، ص:28.
[3] المصدر نفسه،ص: 70.
[4] المصدر نفسه،ص: 71.
[5] المصدر نفسه، ص،ص:104، 105.

قوله:[1]

ليبكك كلّ يوم صمت فيه مصابرة، وقد حمي الهجير
ليبكك كل ليل قمت فــيه إلى أن يبتدي الفجر المنــير

في هذا المثال يشخّص أبو فراس كلاّ من الزّمان (اليوم) و (الليل) فيجعل لهما دموعا تذرف ألما و لوعة على فراق أمه، تحقق ذلك باستعمال الفعل "يبكك" مقترنا بلام الأمر مرّتين .

و يقول بصدد تشخيص الزمان أيضا بإضافة فعل "تلد"[2]

متى تلد الأيام مثلي لكم فتى شديدا على البأساء غير ملهّد؟

و قوله كذلك مشخّصا" الشوق" و "المنايا":[3]

ما أنس لا أنس يوم البين موقفنا و الشوق ينه البكى عنّي ويأمره

و قوله:[4]

يا من أتته المنايا غير حافلة، أين العبيد و أين الخيل و الخَوَل

فاستعار الشاعر لكلمة الشوق(معنوي) كلمتي "ينهى" و"يأمره" أي تحول الشوق إلى إنسان بإضفاء خصائص إنسانية عليه بإسناد الفعلين(بصيغتي النهي و الأمر) إليه.

في حين استعار الشاعر الفعل "أتته"إلى المنايا التي تصيب البشر و تأتيهم غير مبالية بهم ، و نجد الشاعر رغم ذلك يتساءل عن مصير من عرفهم من كائنات.

هذا ، و قد عثرنا على تشخيصات أخرى شملت المكان نحو قوله:[5]

و إن خراسان إن أنكرت علاي، فقد عرفتها حلب

فهنا يشخص الشاعر المكان"خرسان" فيستعير لها فعلا إنسانيا(أنكرت)، و يستعير فعل "عرف" إلى مكان أخر و هو "حلب".

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص: 123.
[2] المصدر السابق نفسه،ص69
[3] المصدر السابق نفسه ،ص:104.
[4] المصدر السابق نفسه،ص:153.
[5] المصدر السابق نفسه،ص:30.

وإلى جانب الاستعارة القائمة على التشخيص في شعر الرّوميات ،فإننا نعثر كذلك على استعارة أخرى و هي التي تقوم على **التّجسيد** ،و يقصد بالتّجسيد :"نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادّية الحسّية"[1].

فبالإضافة إلى أن المعاني قد تتمثل في صور محسوسة من خلال الاستعارة، فإن هذه الصّور– كما رأينا– قد تكون صورا إنسانية كما صنّفنا ذلك في نطاق الصور التشخيصية؛ إذ قد يظهر المعنى في صورة إنسان، وذلك بإكسابه خصائص إنسانية إلاّ أنّ المعنى قد يتحوّل من معنى مجرّد إلى شيء محسوس ، لكن دون اكتسابه الخصائص الإنسانية، و هو الأمر الذي سنتطرّق إليه الآن متمثلا فيما يسمى بـــ:"التجسيد" :"و ذلك أنّ المعنى يتمثّل في جسد محسوس ، و لكنه ليس صورة شخص(إنسان)"[2].

و للاستعارة التجسيدية في روميات أبي فراس عدّة صور نذكر منها قوله:[3]

فيا ملبسي النّعمى التي حلّ قدرها   لقد أخلقت تلك الثياب فـــــجدّد

ألم تر أنّي فيك صافحت حدّها،   و فيك شربت الموت غير مصرّد؟

و قوله:[4]

تردّى رداء الذّل لما لقيته   كما تتردى بالغبار العناكب

و قوله:[5]

بنى لنا العزّ ، مرفوعا دعائمه،   و شيد المجد،مشتدا مرائره

و قوله:[6]

و لجّجتُ في حلو الزّمان و مرّه،   و أنفقت من عمري بغير حساب

ففي البيت الأول يجسّد الشاعر النّعمى (شيء معنوي) و يجعلها لباس يلبس (ملبسي)، ويجعل"الموت" في المثال الموالي شرابا في الفعل"شربت"، و يجعل في البيت الثالث "للذّل" رداء يتردى به الحاقد عليه كما تتردى العناكب بالغبار ، تحقق هذا التجسيد من خلال فعل "تردّى"وكلمة"رداء".

---

[1] زكية خليفة مسعود: الصّورة الفنية في شعر ابن المعتز،ص:276.
[2] المرجع نفسه.
[3] أبو فراس الحمداني ،ديوانه،ص:70.
[4] المصدر نفسه،ص:36.
[5] المصدر نفسه،ص:106.
[6] المصدر نفسه،ص:24.

و قد جسّد في البيت الرابع ما هو معنوي "العزّ" و "المجد" في صورة بناية مشيّدة. بينما نجده يجسّد في المثال الأخير"الزّمان" بالشيء الحلو أو المر، الذي يخوض فيه كلّ خائضة دون هوادة،و"العمر": يجسده شيء مادّي أي بالمال الذي ينفق منه الشاعر بلا حساب.

فكلّ من التّشخيص و التجسيم إذن يعدان سمتين غالبتين على صور أبي فراس الاستعارية في روميّاته ،و ذلك في ميله إلى إلباس صور إنسانية آدمية لمعانية حتى أنّها تكاد تنطق وتتحرك أمام أعيننا، وبالتالي ساهم التشخيص في تقريب و توضيح ما هو معنوي من الصّور ،و في نقل تجربة الشاعر العاطفية و النفسية و الفكرية للمتلقين في تشكيل بناء جد مؤثر ،كيف لا و هو(أي التشخيص) :"ذو قدرة على التكثيف و الاقتصاد والإيجاز"[1]، و كذا الأمر بالنسبة للتجسيد في صوره؛إذ ساهم ذلك في إحداث جدّة في المعاني بتقريب عناصر متباعدة و دمجها في صورة واحدة.

---

[1]النعمان القاضي :أبو فراس الحمداني و التشكيل الجمالي،ص:440.

خاتمة

الخاتـــمـــة:

إنه لمن الصّعوبة بما كان تلخيص نتائج هذه الدراسة ، خاصة و أن نتائج دراستنا التطبيقية واسعة و متشعبة شملت أغلب الظواهر البارزة التي احتوتها المادة الشعرية على وفرتها.

و مهما يكن الأمر فإنه بإمكاننا رصد النتائج التي انتهى إليها هذا البحث الآتي :

أولا: على المستوى الصّوتي :

لقد ورد تكرار الأصوات في شعر الروميات بنسب متباينة و كذا متفاوتة و قد أكسب هذا التواتر للقصائد الرومية إيقاعا موسيقيا داخليا متفردا .

إن استنباط خصائص البنية الصّوتية –كما هو متّضح من خلال البحث– لم يتحقق إلاّ بربط التحليل الصوتي بالدلالة وبالمزاح النفسي للشاعر الأسير "أبي فراس الحمداني"،فأدى ذلك إلى المساهمة في الكشف عن بنى أسلوبية بعينها نحو الحضور الكثيف للصوامت الانفجارية (ء،ب،ت،د،ك،ق،ض،ط)،و الاحتكاكية المهموسة (هــ،ف،س،ح،ش،خ،ث)، و الاحتكاكية المجهورة (ع،ذ،ز،غ،ظ)، ثم تأتي الأصوات المنحرفة المجسدة في صوت "اللام" ، ثم نجد الأصوات الغنّاء (الأنفية) الممثلة في "الميم" و "النون" ،ثم المكرّرة(الرّاء)، فالاحتكاكية المركّبة (الجيم)، و تساهم مختلف هذه الأصوات بفضل ما تحتويه من خصائص و سمات صوتية في إنتاج دلالات عدة: الجرأة و الإصرار و تصوير قوة الشاعر و صلابته أمام النّكبات ، و هي تحتل أعلى نسبة ؛إذ مثلت مجتمعة ما يقرب من 26,08 %.

والاحتكاكية (المهموسة) قدرت ب 13،11 %، و تعكس الأغراض الأسلوبية لأحوال الخطاب المختلفة من تعبير الشاعر عن آلامه النفسية، و الجسدية، واستعطافه لابن عمّه قصد الفداء،إلى جانب عواطفه الجياشة إزاء أمّه النائية عنه.إلا أنّ استعمال الشاعر لهذه الأصوات (الاحتكاكية المهموسة) جاء ضئيلا مقارنة مع نسبة شيوعها في الكلام ؛إذ أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة–كما يرى ابراهيم أنيس– .

أما الاحتكاكية المجهورة –على ضآلتها هي الأخرى– فقد أدت مجتمعة وظيفة أسلوبية تمثلت في إضفاء الوضوح السمعي في القصائد ،إلى جانب التعبير عن آلام الشاعر و قلقه إزاء أسره.

و قد مثلت"الأصوات المنحرفة" نسبة هامة قدرت بنحو 11,79 %،معبّرا(الشاعر) من خلالها عن رقة قلبه، و عن حالات عجزه و هو أسير.

أما "الغنّاء" فمثلت 09,98 %،و أدّت معاني حسرة و ألم الشاعر،و مدى شوقه و لهفته على أمّة العليلة بالشام و تعطشه للقائها.

و أمّا"المكرّرة" فقد ترجمت خلجات النفس الشاعرة و انفعالاتها و عاطفتها القوية المُغتمرة فيها.

بينما وجدنا أن الأصوات"الاحتكاكية المركبة" -على ضآلة شيوعها- لا تؤوّل إلا بحسب السياقات التي ترد فيها .

و قد احتفى الشاعر بتوظيف الحركات الطّوال(الألف،الواو،الياء) في رومياته ، الأمر الذي ينسجم و مشاعر الهدوء و الحزن فتمد الحركات الطوال بامتداد حركة النفس ،و تنفيسها عن آلامها.

و قد لاحظنا في هذا الصدد طغيان الأصوات المجهورة السابقة للحركات الطويلة بما يتماشى و مشاعر الغضب و انفعال الشاعر.

هذا إلى جانب الحركات الإعرابية و دورها في تحديد دلالات القصيدة بدقة، علاوة على إزالة اللّبس عن اللّغة.

استخدم الشاعر النظام المقطعي في رومياته استخداما فنيا ؛إذ كثرت المقاطع القصيرة بنسبة (41,50 %)، ثم المغلقة بنسبة (32,56 %)،ثم الطويلة ب25,92 %، وإن كان النوع الأول (المقاطع القصيرة) هو التعبير الاعتيادي للمبدع؛ إذ يعد أكثر الأنواع ترددا في أي نص لتمثيله جُلّ حروف النص الأدبي، فإن المقاطع المغلقة هي ناحية أخرى مثلث انسداد نفس الشاعر وضيقها، كما أنّها عنوان لتضاؤل أفق الأمل المتمثل في حصول الفداء .

في حين جاءت المقاطع المفتوحة لتعبّر عن حزن الشاعر و قلقه الكبير بشأن الفداء الذي تأخر ،و كذا على أمّه الوحيدة المعتلة بسببه ،على أنّ الشاعر قد نوّع بين أنواع المقاطع الثلاث تبعا للحالة الشعورية التي يكون فيها .

ويلج التكرار في سياق القصائد الرومية فيكسبها طاقات إيحائية إضافية إلى طاقات اللغة الشعرية . و قد أدّى التكرار دلالات مختلفة على مستوى تكرار : (الكلمات في البيت،تكرار البداية،الأدوات،الضمائر، الكلمات، الصيغ و التراكيب) - إلى جانب ما تضفيه من جوّ موسيقي داخلي- غير أنّ التكرار الغالب على روميات الأسير- كما اتضح لنا – تمثّل في تكرار الحزن و التّحسر و التفجّع الذي تعرض له في الأسر.

و اعتمد أبو فراس على البحور الشعرية التقليدية، فهو لم يخرج عن الإطار الموسيقي القديم،و الملاحظ ميله إلى النّظم على البحور ذوات الأوزان الطويلة التامة نظرا لطواعيتها في التعبير عن شكاوي الشاعر و عتابه، و رغبته في التنفيس عن حزنه ، الأمر الذي يتطلب استعمال أوزان كثيرة المقاطع ، إلى جانب مساهمة الحركات الطويلة فيها مثل (بحر الطويل...) في جعل الوزن أكثر بطئا بما يتلاءم و مشاعر الهدوء و الحزن.

أمّا البحور المجزوءة فقليلة في شعر الرّوميات(مجزوء الكامل،و مجزوء الرمل)، و قد وردت في سياق تعبير الشاعر عن غضبه و ثورته و انفعالاته. و قد كان لجوء أبي فراس للزّحافات و العلل –التي مسّت بعض التفعيلات – مقصودا بحسب ما يتطلّبه الموقف الشعوري .

و قد تنوّعت القافية في الرّوميات بين مطلقة و مقيدة، فالمطلقة مثلت نفس الشاعر المتعالية، المتأبّية، و المقيّدة مثلت انكسارها و ضعفها .

و الملاحظ تنوّع القافية في الروميات (متواترة،متداركة،...) الأمر الذي يشي بحركية القافية و تنوّعها حسب ما يقتضيه الموقف.

بالرّغم من بعض العيوب التي طرأت على القافية(مثل التضمين و الإيطاء)، و التي ألحّ القدماء كثيرا على تجنبها ،إلا أن الشاعر وفّق في توظيف قوافيه توظيفا فنيا لأشعر معه بملل نظرا لحسن توظيفها و انسجام أصواتها و دلالاتها.

شهدت روميات أبي فراس تنوّعا من حيث الحروف التي نظمت عليها(الروي) بين أصوات عدّة ،إلاّ أن السيطرة كانت لأصوات بعينها (الباء،اللام،الرّاء الدال) نظرا لما تتمتع به من وضوح سمعي إلى جانب ملاءمتها للحالة النفسية للشاعر.

و لم يكتف الشاعر أبو فراس بتكرار الألفاظ المترادفة على المعنى ،بل كان يسعى لإحداث إيقاع و نغم موسيقي رائع من خلال وسائل بلاغية مختلفة و متنوعة مثل :التجنيس، السجع، المقابلة، الطباق، لزوم ما لا يلزم ،حسن التقسيم .

و قد مثلت على تنوعها اتجاه الشاعر و عصره الذي احتفى بالبديع و كثرة استخدامه في الشعر ،كما أنّه مثّل عنصر أساسيا في التشكيل الجمالي للصورة ،و هذه "الألوان البديعية " لم تأت عبثا و لا تكلّفا في شعر الروميات ، علاوة على الجمال النغمي الذي تحققه.

ثانيا:المستوى التّركيبي.

بعد دراستنا لهذا المستوى في روميات أبي فراس وجدنا أنّ الجملة تنوّعت بين اسمية وفعلية، بورودها خبرا و إنشاء،وقد تنوعت الجملة الخبرية في الروميات بين بسيطة و مركّبة، أمّا البسيطة فوجدناها قسمين :فعلية و اسمية.

أمّا الفعلية فموزّعة بين بسيطة و مركبة ،مثبته، و منفية ، و مؤكدة عبر أنماط عدّة .

وقد أدّت التراكيب الفعلية البسيطة بمختلف أنماطها دلالات متنوعة كتقرير حالة الشاعر الأسير المزرية، أو إظهار تجلده إزاء ذلك ،أو عتاب ابن عمه، و تصوير معاناته، أو الإشادة بما للشاعر من بطولات ؛أي تكتسب دلالتها تبعا للسياق الواردة فيه.

و ساهمت التراكيب الفعلية المركبة في إبراز دلالات مختلفة،و تأكيد الشاعر عليها نحو الحزن و الألم و الأسى جرّاء أسره بالرّوم .

و قد ساهمت التراكيب الاسمية بمختلف أنماطها:" البسيطة و المنسوخة ،في نقل المعاني التي يقصد إليها الشاعر و كذا كشفها و إبرازها .

كما تطرقنا فيما بعد إلى الجملة الشرطية و قد لاحظنا تنوع الأخيرة بين عدة أدوات ،مؤدية بدورها معان عدة بحسب الموقف الشعوري الذي يكون فيه الشاعر.

أمّا "الإنشاء" فقد تناول أحوال الجملة الطلبية المختلفة في روميات الشاعر/الأسير، فوجدنا ارتفاع نسبة تواتر الاستفهام؛إذ بلغ 43,82 % ، يليه أسلوب النداء بنسبة 24,34 %،و"الأمر" ب16,47 %، و غيرها من الأساليب الإنشائية الطلبية التي تواترت بنسب أقل من سابقاتها ، ولها عدّة صور و أنماط أدّت في مجملها دلالات عدّة .

فالاستفهام حمل غالبا دلالة تعجّب الشاعر و استنكاره لصنيع ابن عمّه و عتابة له لتجاهل أمر الفداء ،كما عاتب أصدقائه و استنكارهم له لمّا أسر ، كما خرج لغرض الاستنكار في خطابه للعدوّ، دون أن ننسى توظيفه له في بعض المعاني الحكميّة كوقوع القضاء و القدر و حتميته.

أمّا النّداء فقد مثل بدوره ظاهرة أسلوبية بارزة بأنماطه المختلفة،و أدى في مجملها شكوى الشاعر و قلقه و استعطافه لابن عمه و استغاثته به بقصد مفاداته،كما استخدمت أدوات النداء في سياق تفجّع الشاعر بموت أمّه و هو في الأسر.

و قد أدى الأمر بأنماطه المتنوعة دلالات متنوعة نحو استعطاف الشاعر لابن عمه قصد مفاداته، و كذا في مناظرته للعدو(الدمستق) في سياق الرّد على إدعاءاته، و غيرها من الأساليب الإنشائية التي و إن وردت بنسب أقل من سابقاتها غير أنّها لم تخرج عن نطاق الاستعطاف وإصدار الشاعر لمواقف حكمية، و الافتخار بالذّات ،و إبداء الشوق للأهل و الأحبة بالشام .

و عموما لقد تواترت الأساليب الإنشائية بنسبة أقل من نظيرتها الخبرية ، و هو الأمر الذي يدل على ميل الشاعر لإبلاغ مكامن نفسه و ما تعج بها من آلام و قهر بسبب الأسر.

مثّل التقديم و التأخير ظاهرة بارزة في شعر الروميات نجم عنه عدة دلالات سياقية مختلفة تجلت على مستوى التركيب .

و يعد أسلوب التقديم و التأخير انزياحا على مستوى المعيار أو عن المتعارف عليه في نظام عناصر التركيب، و قد شهدت الروميات توزّعا شمل ثلاثة أنماط تعبيرية:

1- تقديم الفعل : و من دلالاته الأسلوبية: الاهتمام بالحدث و زمنه و التأكيد عليه و تخصيصه بالذّكر ،و قد تقدّم الفعل في مجموعة كبيرة من التراكيب ، ومن ميزاته في شعر الروميات دلالته على الآنية و الحركية و الاستمرارية .

2- تقديم الاسم: أدّى تقديمه بدوره عدّة دلالات مختلفة نحو: التشكيك، و الاهتمام ،و التّعظيم .

3- تقديم شبه الجملة : من دلالته الأسلوبية:التخصيص،التّأكيد على المعنى و إبرازه.

و مهما يكن من أنماط التقديم و التّأخير فإننا نلمس تداخلها مع حالات الشّاعر الشّعورية ممّا يجعلها تنعكس في التّركيب اللّغوي للعبارة .

مثّل"الرّبط" ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر الروميات، و قد تنوعت أدواته بين:الواو،و الفاء، و لكن ،أو، ثمّ، ...و ذلك بتواترات مختلفة، و قد يكون الرّبط بواسطة لفظية مهمته الرّبط بين المعنيين، و الرّبط قد يكون بالضّمير و ما جرى مجراه أو بالأدوات ، و مهما يكن الأمر فإن لأدوات الربط مساهمة فعّالة في شعر الروميات، في إقامة علاقة نحوية و دلالية بين المفردات، كما لها وظيفة دلالية تختلف كل واحدة منها عن الأخرى تبعا للسياق الذي توظّف فيه ،علاوة على مساهمتها في تماسك أجزاء النّص الأدبي و التحامه.

و قد أدّى "الاعتراض" بدوره دلالات مختلفة و متنوعة في روميات الشاعر الأسير، توصّلنا إليها من خلال تفحّص البنية التركيبية ضمن السياق الواردة فيه، و من أبرز الجمل الاعتراضية التي شكلت ملمحا بارزا بكثرة تواترها بورودها معترضة بين أجزاء الكلام: الجملة الحالية ،الجملة الشرطية ،الجملة الظرفية، الجملة الندائية. و مهما يكن الأمر فقد أدّى الاعتراض بهذه الجمل دلالات متنوعة تبعا للسياق الذي تكون فيه، و من أبرز دلالاتها توضيح الحدث، والحرص على تقديمه مرفقا بحالته أو شروطه أو ظروفه .

ثالثا: على مستوى بنية الدّلالة و المعجم .

احتل حقل الألفاظ الدالة على الإنسان و حياته الاجتماعية المرتبة الأولى بالنسبة إلى باقي الحقول الدّلالية، و قد شمل : أعضاء الجسم، و الحروب التي يخوضها، و أقاربه، و صداقاته بغيره، و أسماء الإنسان ولباسه،و الوسائل التي يستعملها، و طعامه وشرابه مما يدل على الحضور المكثف للإنسان في شعر الروميات .

و قد ترجع هذه الكثافة إلى الوحدة القاتلة التي يعانيها الشاعر في ديار الغربة بين قضبان السّجن، فلا أنيس له في وحشته تلك، فيلجأ إلى استحضار مختلف الشخصيات على اختلاف علاقاته معهم ،معاتبا البعض على جفائه و تناسيه له في محنته ،أو مخاطبا أمه الوحيدة العليلة ، أو استرجاع بطولاته الماضية إلى جانب ابن عمّه .

و جاء حقل "الأوقات و الأزمنة" ليعكس موقف الشاعر من الزّمان، فقد استولت على شعوره فكرة متسلطة مفادها عداء الزّمن/الدّهر له، فنجده يذم الدهر أكثر من مرة لأنه السبب فيما هو فيه من ذل الأسر ، فيشخصه في كثير من الأحيان فيجعل له يدا يبطش بها و يفرق الشاعر باستمرار عن كلّ من يحبهم.

ارتبط "المكان" كحقل وظّفه الشاعر في رومياته،بانفعالاته المختلفة فتارة نجد أمكنة تشكّل له مجالا للانفساح و التّنفس و الرّاحة النفسية (الشام،الموصل،منبج)، وتارة أخرى نجد المكان

سببا في انغلاق ذات الشاعر على العالم الخارجي و ما يسبّبه ذلك من ضيق و تأزم نفسي(خرشنة/الأسر).

و اتضح لنا من خلال توظيف الشاعر لحقل الألفاظ الدالة على الطبيعة توفر جوانب متنوعة كشفت عن بيئة الشاعر ،و هي وفق عناصر أو حقول جزئية هي: عناصر الطبيعة ،الظواهر الكونية، الظواهر الجوية، و نجد هذا الحقل يحتل المرتبة الرابعة بعد حقلي الإنسان و الزمان والمكان.

و يعد حقل الطبيعة من المميّزات البارزة التي ارتبطت بالاتجاه الرومانسي و نجد هذه السّمة جلية في شعر الروميات، في انعكاف الشاعر على ذاته وهو أسير، فدفعت به وحدته إلى الطبيعة متغنيا بجمالها و أماكنها التي حلّها و شهدها صباه و شبابه، و هي (أي الطبيعة) بمختلف مظاهرها تنوعت دلالاتها بحسب السّياق الذي ترد فيه،من تعبير الشاعر عن معاناته ،أو التعبير عن مشاعر الحنين في وصفه جمال مراتع صباه الأولى، و بذلك يأتي أسلوبه سلسا رقيقا نابعا عن طبع لا عن تكلف و هو الأمر الذي خالف فيه معاصريه في احتفائهم بالصنعة اللفظية بدرجة كبيرة.

و قد تنوعت المصادر التي استقى منها الشاعر مادته بين ثلاث مناح أساسية هي: التراث: حيث استطاع الشاعر أن يستلهم بعضا من عناصره سواء على مستوى اللّغة بجزالة بعض المفردات، أو على مستوى الموقف نحو نظرة الشاعر لبعض عناصر الطبيعة،و بعض الحيوانات التي وظّفها في شعره و التي لم تختلف عن نظرة الإنسان الجاهلي لها ،إلى جانب بكاء الديار ،الحبيبة و الأهل الضاعنين،و تمجيد الخمرة و ذمّ الدّهر .

كما استقى العديد من مفرداته من الدين الإسلامي الأمر الذي يعكس الجانب العقائدي للشاعر و تمسكه بديانته و ديانته آبائه و أجداده من بني حمدان .

لم يكتف الشاعر بتلك المصادر ،بل استمد أيضا من عصره بعض الألفاظ الدّالة على مظاهر الترف و البذخ السائدين في ذلك الوقت ، و هي تدل في أغلبها على مظاهر الحضارة و الثقافة و التطور الاجتماعي في عصره. لكنه إلى جانب ذلك كلّه كان له معجمه الخاص به؛ إذا استقى أكثر ألفاظه من تجربته الخاصة فانصبغت في معظمها – تبعا لذلك – بصبغة وجدانية ،نفسية بالدرجة الأولى بما تحمله من فيض المشاعر و الأحاسيس و الانفعالات المتنوعة ،المختلفة.

تنوع توظيف الشاعر لصوره، فهي بين تشبيهية و استعارية، و قد اتخذ التشبيه في رومياته عدّة أشكال و أنماط مختلفة ، مرتبطة في ذلك بحالة الشاعر الأسير النفسية ،و هو بذلك يكون قد انتقل إلى طور جديد من أطوار نضجه الفني تمثّل في انحسار الصورة التشبيهية القائمة على

عناصر مادية محسوسة ،إلى الانكفاء على ذاته، فشغل بآلامه النفسية أكثر من شغله بما يحيط به من مظاهر الكون و الطبيعة.

و قد احتفى الشاعر إلى جانب ذلك بتوظيف الصّورة الاستعارية في رومياته فغلبت عليها سمتين بارزتين و هما :التشخيص و التجسيم؛ فالتشخيص ساهم في تقريب و توضيح ما هو معنوي من الصّور، و في نقل تجارب الشاعر النفسيةو العاطفية في صورة مؤثرة .
أما التجسيد فساهم في خلق جانب من الإثارة و جدّة مست المعاني و ذلك بتقريب عناصر متباعدة بصهرها في صورة واحدة ،فكان في كل أساليبه و صوره شاعرا مطبوعا مليئا بالرقة والأحاسيس المرهفة فحقّ له بالتالي أن يكون شاعر الوجدان في الشعر العربي القديم.

و مهما يكن الأمر فإن الدراسة في هذا الموضوع جدّ متشعبة ،الأمر الذي جعلني أقصر بحثي على أهم ما ورد في روميات الشاعر من مظاهر تعبيرية مختلفة من أصغر جزء فيها إلى أكبر جزء شملت جميع قصائدها ،لكن تبقى هناك مظاهر أخرى بإمكان الباحثين الذين يرغبون في مثل هذه الدراسة أن يتطرقوا إليها حتى يكون البحث شاملا لأكبر عدد ممكن منها من مثل : بعض أساليب الإنشاء الأخرى نحو: التمني، العرض و التحضيض، الجملة الدعائية، هذا على المستوى التركيبي ،أما المستوى الدّلالي ، فنجده زاخرا بالحقول الدلالية المختلفة و المتنوعة ونحن و إن اقتصر بحثنا على أهمها ،إلا أن ذلك لا يعني انغلاق الدراسة في هذا المجال، فهناك حقول أخرى كثيرة مثل حقل الموت،حقل العدد،حقل اللون...

و أما في ما يخص مستوى الصورة الشعرية فلم يقتصر الأمر على التشبيه و الاستعارة ؛ إذ الروميات زاخرة بصورة بيانية أخرى خاصة الصورة الكنائية التي نلفيها حاضرة فيها دون أن تُغيّب تماما .

كما تنوّعت المادة المعجمية للشاعر في رومياته بين تراثية و معاصرة للشاعر، إلى جانب المفردات المستقاة من ذاته،لكن الروميات تحفل من ناحية أخرى بإشارات تاريخية هامّة، وبالتالي يعدّ التاريخ إلى جانب السياسة رافدين هامين في صناعة المعجم الشعري للشاعر في رومياته،و عموما هذه بعض اللمحات التي تغاضينا عنها في بحثنا لا للغضّ منها ،إنما لتشعب عناصر البحث و مادته من ناحية ،و من ناحية أخرى أردنا أن نترك فرصة لباحثين آخرين يعيدون قراءة شعر الروميات لأبي فراس بعيون ثانية و ثالثة ..،تكشف دوما عن الجديد في تعبيرات الشاعر و أسلوبه في رومياته.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع :

– القرآن الكريم.

أولا: المصادر:

– أبو فراس الحمداني ، ديوانه ، تحق : بدر الدين حاضري/ محمد حمامي ، دار الشرق العربي ، بيروت ، لبنان ، ط$_1$، 1992 ، 1412هـ.

– امرؤ القيس ،ديوانه، المركز الثقافي اللبناني ، بيروت ، ط$_1$ ، دت.

ثانيا: المراجع:

– أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة ، دت.

– أحمد الشايب :* الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط$_{12}$ ، 2003.

* أصول النقد الأدبي ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ط$_8$ ، 1973.

– أحمد مختار عمر : * علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة، ط$_5$ ، 1998.

* دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط$_2$ ، 1981.

– أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت.

– أحمد حساني : مباحث في اللسانيات ، مبحث صوتي ، مبحث تركيبي ، مبحث دلالي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر.

– إبراهيم أنيس: * موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط$_3$ ، 1965.

* الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ،ط$_5$ ، 1975.

– إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء، القاهرة، د ط ، 2005.

– إنعام الجندي : دراسات في الأدب العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان، ط$_2$، 1967.

– إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت ، ط$_{1-2}$ ، 1971– 1978.

–بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العبّاسية ، دار الجيل، بيروت، 1979.

– بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، لبنان.

– بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية ، دار الفجر للطباعة و النشر ، قسنطينة، الجزائر، ط$_1$ ، 2006.

– بسمة الشاوش: الإيقاع في الشعر الأعشى ، مركز النشر الجامعي.

– بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994.

– البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982.

– جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب ، بيروت ، د ط ، د ت.

– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، دط، دت .

– جورج مولينيه : الأسلوبية ، ترجمة و تقديم : د. بسام بركة ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ، ط2 ، 2006.

– جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3 ،1992.

– جمال شوالب: محاضرات في البلاغة العربية ، البيان و البديع ، مكتبة اقرأ ، قسنطينة، ط1 ، دت.

– جورج غريب : أبو فراس الحمداني، دراسة في الشعر و التاريخ ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، دط،دت.

– الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ، تحق : عبد السلام محمد هارون ج4/3 ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده ، القاهرة ، ط 1 ،دت.

– ابن جنّي : (أبو الفتح عثمان) : الخصائص ، تحق: عبد الحميد هنداوي ج1 و ج3/2 ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان.

– حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ،مطبعة المدارس الملكية ، القاهرة ، 1292هـ.

– حسام البهنساوي: علم الأصوات ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1 ، 2004.

– حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط1 ،1998.

– حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، دراسة في " أنشودة المطر" للسياب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 2002 .

– ابن خلدون (عبد الرحمان) : المقدمة ، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2003.

– الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح و تعليق و تنقيح : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، ج 6/6 ، دار الجيل ، بيروت ، ط3 ، 1993.

– رجاء عيد : البحث الأسلوبي ، معاصرة و تراث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ،دط، 1993.

– رابح بوحوش : اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ، عنابة ، 2006.

– رجب عبد الجواد ابراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم ، دار غريب ، القاهرة ، د.ط ، 2001.

– ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس ، دار الآداب ، بيروت، ط1 ،1992.

– رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ، 1998.

– الربعي بن سلامة : تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى ، الجزائر.

– الرافعي : إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، مطبعة المقتطف و المقطم ، القاهرة ، ط3 ، 1928.

– زكي المحاسني : شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي و العباسي إلى عهد سيف الدولة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط2 ،دت.

– زين كامل الخويسكي : الجملة الفعلية منفية و استفهامية و مؤكدة (دراسة تطبيقية على شعر المتنبي) ، ج2، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، ط1، 1984.

– زكية خليفة مسعود : الصورة الفنية في شعر ابن المعتز ، منشورات جامعة قازيوس ، بنغازي ، ط 1 ، 1999.

– الزّوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) : شرح المعلقات السبع ، دار الآفاق ، دط ، دت.

– سيد البحراوي : علم العروض ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993.

– سعد بوفلاقة : في سيمياء الشعر العربي القديم ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2004.

– سعد مصلوح : * الأسلوب ، دراسة أسلوبية إحصائية ،عالم الكتب ، القاهرة ، د ط، دت.

* في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات و البحوث ، الهرم ، ط1 ، 1993.

– السكاكي : مفتاح العلوم ، كتب هوامشه و علق عليه : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1408هـ – 1987م .

– السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، شرح و تحقيق ، حسن حمد، دط،دت.

– ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، تحق: د. النبوي عبد الواحد شعلان ، دار قباء ، القاهرة، 2003.

– شفيع السيد :

* قراءة الشعر و بناء الدلالة ، دار غريب ، القاهرة – دط ، دت.

* الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، دط ، دت.

–صلاح فضل :

*مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997.

*علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

–صالح بلعيد:

*نظرية النظم، دار هومه، الجزائر، 2002.

*الإحاطة في النحو (النحو الوظيفي)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

–عبد القادر عبد الجليل:

*الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2002.

*الأصوات اللغوية، دار صفاء للطباعة و النشر، ط1، 1998م.

–عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

–عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، مدينة نصر،دط، 2001.

–عبد القاهر الجرجاني :

*دلائل الإعجاز في علم المعاني علق عليه السيد: محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

*أسرار البلاغة في علم البيان، تحق :عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

–عدنان بن ذريل:

*اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

* النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

-عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ، د ط ، د ت .

-عشتار داود : الأسلوبية الشعرية ، قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل ، دار مجدلاوي ، ط1 ، 2007.

-علي جاسم سلمان : موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر و التوزيع ، الأردن، عمان ، 2003.

-عبد المعطي نمر موسى : الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى ، دار الكندي للنشر والتوزيع ،أربد ، الأردن ، ط 1 ، د ت .

-عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، اعتنى بنشره وتعليق مقدمته وفهارسه إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1982.

-عبد العزيز عتيق:

*في البلاغة العربية، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

*علم العروض و القافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004م.

-عبده الراجحي : التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، 1999.

-عبد الواحد حسن الشيخ: العلاقات الدلالية و التراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، مكتبة و مطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه، أبراج مصر، ط1، 1999.

-علي القاسمي : علم اللغة و صناعة المعجم ، مكتبة لبنان، ناشرون، ط3، 2004.

-عباس محمود العقاد : ابن الرومي، حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ، 1984.

-علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطورها. دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

-فايز الداية : علم الدلالة العربي، النظرية و التطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية، نقدية، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط2، 1996م.

-فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 2003.

-فوزي عيسى : النص الشعري و آليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، دت.

-ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح و نشر السيد : أحمد صقر، دار التراث، القاهرة،ط2، 1973.

-القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق): العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ج1و ج2 / 2 ، بيروت ، ط1 ، 2001.

-القرطاجني : (أبو حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط2 ، 1981.

-قطبي الطاهر : بحوث في اللغة ، الاستفهام البلاغي، ، القسم الثاني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، تلمسان ، د ط ، 1994.

-قدامة بن جفر : نقد الشعر ، تحق: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط ، د ت .

-كمال بشر : علم الاصوات ، دار غريب ، القاهرة ، د ط ، 2000.

-منذر الحايك : أبو فراس الحمداني ، رحلة الحياة و مسيرة الموت مع مختارات شعرية، دار علاء الدين ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2000.

- مصطفى الشكعة : فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، القاهرة ، 1985.

- محمد شحادة عليان : المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، دط ، 1990.

- محمد رضا مروة : أبو فراس الحمداني ، الشاعر الأمير ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان، ط1، 1990.

- محمد عبد المطلب :

* قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 1995.

* البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، 1994.

* البلاغة و الأسلوبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، 1994.

* البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، مصر ، ط1 ، 1997.

- منذر عياشي:

* مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ط1 ، 1990.

* الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 2002.

– موسى ربابعة :

* الأسلوبية : مفاهيمها و تجلّياتها ، إربد ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 2003.

* قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الكتاني ، دار الكندي ، أربد ، الأردن ، دط ، 2001.

– محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1989 .

– محمد كراكبي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دراسة صوتية و تركيبية ، دار هومه ، الجزائر ، د ط ، 2003.

– محمد حسن حسن جبل : المختصر في أصوات اللغة العربية ، دراسة نظرية و تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط4 ، 2006.

– محمد مصطفى أبو شوارب : علم العروض و تطبيقاته ، منهج تعليمي مبسط ، جامعة الإسكندرية ، دط، 2006.

– مراد عبد الرحمان مبروك : من الصوت إلى النص ، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط1 ، 2002.

– محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981.

– مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنيوية ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، جلال الدين و شركائه ، دط ، دت.

– منير سلطان : الإيقاع الصوتي في شعر " الشوقي" الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط1 ، 2000.

– محمد أحمد قاسم ، محي الدين ديب : علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني) ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ، ط1 ، 2003.

– محمد خطابي : لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2006.

– مصطفى حميدة : نظام الإرتباط و الربط في تركيب الجملة العربية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط1 ، 1997.

– محمد نبيه حجاب : معالم الشعر و أعلامه ، العصر العباسي الأول (عصر الدولة الموحدة) ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط1، 1972.

– ماهر دربال : الصورة الشعرية في ديوان " أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب ، دط ، دت .

– محمد إبراهيم عبادة : معجم مصطلحات النحو و الصرف و العروض و القافية ، مكتبة الآداب ، القاهرة دط،دت.

– موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط3 ، 1983.

– مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983.

– المبرّد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل في اللغة و الأدب ، ج4/2، المكتبة التجارية ، مصر ، 1355هـ .

– النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني ، الموقف و التشكيل الجمالي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، جامعة القاهرة ،دط،دت.

– نور الدّين السّد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب) ، ج2/1 ، دار هومة ، الجزائر ، دط ، 1997.

– نور الهدى لوشن : علم الدلالة (دراسة و تطبيق) ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، دط ، 2006.

– نواري سعودي أبو زيد : الدليل النظري في علم الدلالة ، دار الهدى ، الجزائر ، دط ، 2007.

– نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان – الأردن، ط2 ، 1982.

– هنريش بليت : البلاغة و الأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة و تقديم وتعليق : د: محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، د ط، دت.

– أبو هلال العسكري : الصناعتين ، الكتابة و الشعر ، تحق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط2 ، 1989.

– ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ج2/1 ، دار الفكر ، ط2 ، 1969.

– يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1، 2007.

– يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة ، عمان – الأردن، ط1 ، 2007.

ثانيا : الدوريات:

1– مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية ، يصدرها اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد: 141 ، كانون الثاني ، 1983.

–و العدد : 378 ، تشرين الأول ، 2002.

2- مجلة فصول : مجلة النقد الأدبي ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (عدد خاص بالأسلوبية) ، مج 5 ، ع1، أكتوبر / نوفمبر/ ديسمبر ، 1984.

- و مج 6 ، العدد الثاني ، يناير/فبراير/ مارس، 1986.

3- مجلة اللغة و الأدب ، مجلة علمية أكاديمية ، يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة الجزائر ، العدد : 07، 1994.

4- الدراسات اللغوية : مجلة سنوية متخصصة في علوم اللغة العربية ، يصدرها مختبر الدراسات اللغوية ، جامعة منتوري – قسنطينة، العدد: 001، 2002.

5- مهرجان المربد الشعري السادس عشر 11/15- 2000/11/21 ، نصف قرن من النقد العربي الحديث ، نقد الشعر ، بحوث الحلقة الدراسية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 2001.

رابعا: الرسائل :

1- رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري ، رسالة ماجستير ، جامعة عنابة ، 1986.

2- سلاف بوحراثي : ديوان (دخان اليأس) لمبارك جلواح ، دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2005/ 2006.

3- علي نكاع : معلقتا طرفة بن العبد و زهير بن أبي سلمى موازنة أسلوبية ، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2005/ 2006.

4- محمد زلاقي : بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي ، رسالة دكتوراه الدولة ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، 2006.

خامسا : المعاجم :

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، تحق : عبد الحميد هنداوي ، ج1 و 4/3 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003.

2- الزمخشري : أساس البلاغة ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، 2004.

3- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب ، ج:5، 7، 8، 20/10، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1955م.

ملحق التلخيص

- ملخّص:

تعتبر قراءة شعر الروميات لأبي فراس الحمداني من بين إحدى القراءات السّاعية إلى استكشاف أو استجلاء القيم اللغوية الجمالية لتلك القصائد ؛ فدراسة نص تراثي بعيون حداثية يجعل النص التراثي حيّا ديناميكيا قابلا للقراءة و التأويل بتعدد طرق دراسته.

و تعد الدّراسة الأسلوبية لقصائد الرّوميات لأبي فراس من بين الدراسات التي تسعى لسبر أغوار تلك القصائد انطلاقا من البنية اللغوية المكوّنة لها الخاصة بالشاعر انطلاقا من اختيار الأخير لها(الطاقة اللغوية) دون غيرها من الإمكانات اللغوية الأخرى.

و قد تطلبت الدراسة الوقوف عند أهم المستويات المكونة لبنية القصائد الرومية من ناحية لغتها، الأمر الذي أدّى لاتساع البحث من جهة ، و كذا جعله أكثر صعوبة في فصل هذه المستويات حينا آخر، و ذلك بعد تمهيدنا بمدخل نظري حاولنا من خلاله الإحاطة بالشاعر و عصره و العوامل المساهمة في تكوينه الثقافي و الفكري خاصة ، ثم تلوناه بباب نظري تطرّقنا فيه إلى " الأسلوبية" وجذورها عند العرب و الغرب قدامى و محدثين ، و أهم مفاهيمها و كذا اتجاهاتها و علاقتها بالإحصاء .

و أمّا المستوى الصوتي (في الباب الثاني) ، فدرسنا فيه الصوت و الإيقاع (الداخلي والخارجي)، و قد توصّلنا فيه إلى ميل الشاعر إلى التنويع بين الصوامت المجهورة و المهموسة حسب ما يقتضيه الموقف الشعوري ، و كذا بالنسبة للأوزان التي راوح فيها بين البحور التامة و المجزوءة ، و إن كان أميل إلى التامة و الطويلة في رومياته، تلبية منه لموقف الجزع و التنفيس عن آلام الأسر النفسية والجسدية.

بينما في المستوى التركيبي (الباب الثالث) تناولنا التراكيب اللغوية من حيث كشف دلالات بعض الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر الروميات كالجملة الخبرية و الإنشائية... ، مع ملاحظة طغيان الأساليب الخبرية بما يقتضيه موقف تقرير حقائق و وقائع الأسر المرّ في ديار الغربة.

و كذا بالنسبة لبنية المعجم و الدلالة (الباب الرابع) من خلال دراستنا لأبرز الحقول الدلالية الواردة في شعر الروميات ، و قد لاحظنا حضورا كثيفا للحقل المخصص للإنسان.

أما بنية المعجم الشعري للروميات فتطرقنا فيه إلى خصائص الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر، و قد لوحظ أن الأخير نوّع بين الألفاظ فمنها المستمدة من التراث ، و منها من العصر ، ثم المستمدة من تجربته الخاصة و هو أسير.

و قد تناولنا الصورة الشعرية فيما بعد من خلال دراسة بنيتي كل من التشبيه و الإستعارة ، مع ربط كل ذلك بمختلف السياقات الواردة فيها ، و هو الأمر الذي يسهب في أحايين كثيرة في

تناولنا لقضايا متعلقة بمستوى آخر ، و هو بصدد وصف و تحليل ظواهر مستوى معيّن ، لأن ذلك – في نظرنا– يخدم الظاهرة الأسلوبية اللغوية ، و هو الأمر الذي أعاننا على الكشف عمّا لكل بنية لغوية من دلالات سياقية ، و ذلك لم يتأتى لنا إلا بالاستناد إلى النتيجة الإحصائية لمختلف الظواهر اللغوية في شعر الروميات بداية من أصغر جزء فيها (الوحدة) إلى دراسة التركيب ثم دلالته الأسلوبية ، و يحلل عناصرها و مكوناتها ، و هو ما يسمح بالوصول إلى المضامين الإبلاغية ، و التعرّف على الدلالات الأسلوبية المستفادة من وحدات القصائد الرّومية و التي اُتّخذت أنموذجا – من ديوان أبي فراس – للوصف و التحليل باعتبارها تمثل طاقة لغوية غاية في الإيحاء و التّأثير.

Résumé :

La lecture des poésies de Abou Firas El Hamadani est considérée comme l'une des lectures optant pour la découverte des règles linguistiques.

En lisant un texte qui reflète les traditions, le lecteur contemporain découvre que ce dit texte demeure vivant et dynamique suivant ses différents types de lectures.

La lecture stylistique des poésies de Abou Firas El Hamadani est basée sur la structure linguistique de la poésie et qui est propre au poète, laisse émerger une énergie sans toutefois négliger d'autres capacités syntaxiques .

L'étude de ce genre de poésie oblige les lecteurs à approfondir ses recherches dans les niveaux constructifs poétique d'une part et dans le mode de vie que menait le poète d'autre part , ainsi que l'ère ou il vivait.

Ce genre de poésie lyrique, personnelle et subjective qui représente le monde intérieur du poète nous incite à étudier aussi le rythme, la cadence suivant les strophes.

En ce qui concerne la structure poétique, nous nous sommes orientés vers la spécificité des termes utilisés. Ces derniers sont un mélange de termes traditionnels et contemporains résultat de son expérience en tant que prisonnier.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات